



56^e Année. 681^e Livraison.

4^e Période. Tome XI.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MARS 1914

- I. — L'ŒUVRE D'HUBERT ROBERT EN RUSSIE, par M. Louis Réau.
- II. — FIORENZO DI LORENZO (1^{er} article), par M. Émile Jacobsen.
- III. — LA GRAYURE AU MARTEAU, par M. Édouard Monod-Herzen.
- IV. — LES FRESQUES ROMANES DE BRINAY, par M. André Humbert.
- V. — TOYOKUNI ET HIROSHIGHÉ, par M. Paul-André Lemoisne.
- VI. — CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : L'EXPOSITION ESPAGNOLE DE LONDRES, par M. Émile Bertaux.

Six gravures hors texte :

- Ruines de la Grande Galerie du Louvre*, par Hubert Robert (Palais de Tsarskoté-Sélo) : photogravure.
- Un Miracle de saint Bernardin : la délivrance d'un prisonnier*, par Fiorenzo di Lorenzo (Pinacothèque de Pérouse) : héliotypie Marotte.
- Brèche dans la crête des Felouses (Savoie)*, estampe originale par M. Édouard Monod-Herzen gravée sur argent, au marteau.
- Les Rapides de Naruto*, estampe en couleurs par Hiroshighé (coll. de M. Raymond Kœchlin) : héliotypie Marotte.
- Portrait d'enfant*, par Juan Rizi (coll. de sir Frederick Cook, Richmond) : héliotypie Marotte.
- Le Festin de Balhazar*, par Juan Carreño de Miranda (Bowes Museum, Barnard Castle) : photogravure.

38 illustrations dans le texte

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

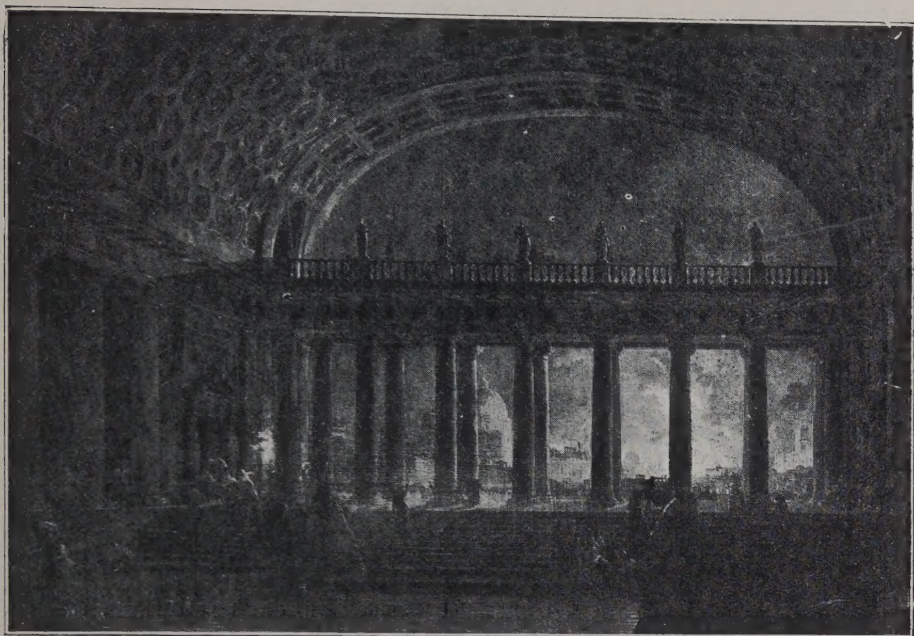
106, B⁴ S-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



Cliché des « Saryé Gody ».

L'INCENDIE DANS LA VILLE DE ROME, PAR HUBERT ROBERT (1783)

(Palais de Gatchina.)

L'ŒUVRE D'HUBERT ROBERT EN RUSSIE

DÈS 1855, dans son *Dictionnaire des Artistes français à l'étranger*, qui a le mérite d'être le premier et jusqu'à présent le seul ouvrage d'ensemble consacré à l'expansion de notre art national, Dussieux signalait brièvement les tentatives faites par Catherine II pour attirer Hubert Robert à sa cour et le nombre considérable des œuvres de ce peintre qui sont conservées en Russie. « Catherine II », écrivait-il, « l'invita en 1782 et encore en 1791 à venir à Saint-Petersbourg. Malgré les offres avantageuses de l'impératrice il resta à Paris; mais il lui envoya des ouvrages qui furent généreusement payés. On voit à l'Ermitage et chez plusieurs seigneurs une immense quantité de tableaux de Robert représentant principalement des vues de Rome¹. »

Cette indication aurait dû, semble-t-il, encourager les biographes

1. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, 3^e éd., 1876, p. 555.

d'Hubert Robert à s'engager sur une piste qui ne pouvait manquer d'être fructueuse et à rechercher les nombreuses œuvres de l'artiste qui ont pris le chemin de la Russie. Cependant, il ne s'est trouvé personne jusqu'à présent qui ait eu la curiosité de les dénombrer et de les étudier. Ni M. Gabillot¹, ni M. P. de Nolhac², ni M. Tristan Leclère³, qui ont consacré à Hubert Robert des monographies d'importance inégale, n'ont trouvé le loisir de compléter les renseignements vagues et sommaires de Dussieux : ils ont entièrement laissé de côté une part importante de l'œuvre du maître.

Cette lacune vient d'être heureusement comblée par un jeune érudit russe, M. Troubnikov, attaché à la conservation du Musée Impérial de l'Ermitage, qui, dans deux articles publiés récemment dans l'excellente revue d'art *Staryé Gody*⁴, s'est efforcé de faire le relevé aussi complet que possible de toutes les œuvres d'Hubert Robert éparses dans les collections russes. C'est le résultat de cette enquête — complétée et corrigée sur certains points — qu'il m'a paru intéressant de faire connaître aux curieux de notre art du XVIII^e siècle.

*
* *

On sait qu'à partir du voyage de Pierre le Grand à Paris (1717) et surtout depuis la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg en 1757, nombreux sont les artistes français qui vinrent chercher fortune dans la nouvelle capitale de la Russie. Qu'il suffise de rappeler parmi les architectes : Leblond, Vallin de la Mothe et Thomas de Thomon ; parmi les sculpteurs, Gillet et Falconet ; parmi les peintres Lagrenée l'aîné, Louis Tocqué, J.-B. Le Prince, Doyen, M^{me} Vigée-Lebrun, auxquels il faut joindre, comme j'ai essayé de le démontrer dans la *Chronique des Arts*⁵, le pastelliste Perronneau.

Malgré ce courant continu d'émigration, Robert déclina les offres

1. C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895.

2. P. de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris, 1910.

3. Tristan Leclère, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIII^e siècle* (Coll. *Les Grands Artistes*), Paris, 1913.

4. A. Troubnikov, *Kartiny Pavlovskago dvortsa* [Les Tableaux du palais de Pavlovsk] (*Staryé Gody*, 1912) ; *Kartiny Goubéra Robera v Rossii* [L'Œuvre d'Hubert Robert en Russie] (*Staryé Gody*, janvier 1913). Nous exprimons ici nos remerciements à M. P. P. Weiner, directeur des *Staryé Gody*, qui a gracieusement mis à notre disposition les photographies qui illustrent cet article.

5. L. Réau, *J.-B. Perronneau en Russie* (*Chronique des Arts* du 11 janvier 1913, p. 11).

flatteuses de l'impératrice qui le pressait de venir s'établir en Russie. Mais, tout en restant à Paris, il ne cessa depuis 1772, c'est-à-dire pendant presque toute sa carrière, de travailler pour les amateurs russes qui se disputaient ses œuvres. Sa popularité égalait celle de Greuze. Les raisons de cette vogue internationale sont faciles à démêler. Ses « *Ruines* » intéressaient la sensibilité ou plutôt la sentimentalité de ses contemporains au même titre que les « *Malédiction paternelles* » ou les « *Cruches cassées* ». En outre sa peinture « archéologique » convenait à merveille à une société que les fouilles de Pompéi et l'apostolat de Winckelmann avaient convertie au culte de l'antique. Catherine II ne rêvait-elle pas de se faire construire dans son parc de Tsarskoïé-Selo une « maison antique », scrupuleuse reconstitution d'une maison romaine, dont elle demandait les plans à l'architecte français Clérissieu ? Si, à Paris, « il était de mode et très magnifique de faire peindre son salon par Robert¹ », cette mode ne devait pas tarder à gagner la Russie qui était, à cette époque, une véritable colonie artistique de la France.

C'est un grand seigneur russe résidant à Paris, le comte Alexandre Serguïévitch Stroganov, qui rendit à Robert le service de l'introduire en Russie et d'ouvrir à son intempérante production ce précieux débouché. Le comte Stroganov (1738-1811), dont Roslin nous a laissé le portrait, avait la réputation d'un Mécène fastueux et délicat. « C'est un seigneur qui est amateur et connoisseur », lisons-nous dans une brochure de 1773, *Les Entretiens de M. l'abbé A*** avec Mylord B**** ; « on dit qu'il a un très beau Cabinet : il fait beaucoup travailler nos artistes en tous les genres et sait apprécier leur mérite. » En effet, le livret du Salon de 1773 mentionne comme « faisant partie du Cabinet de M. le comte de Stroganoff » deux toiles de Le Prince et quatre vues de Rome par Robert².

Deux de ces tableaux se retrouvent aujourd'hui au palais de Tsarskoïé-Selo. Il est probable que le comte Stroganov en fit hommage à l'impératrice, qui conçut dès lors une grande admiration pour Robert : elle le combla de commandes et l'eût comblé de faveurs s'il s'était décidé à venir à sa cour. Son fils, le grand-duc Paul Pétrovitch, le futur tsar Paul I^{er}, qui poussait cependant l'aversion pour sa mère jusqu'à haïr de parti pris tout ce qu'elle aimait, parta-

1. M^{me} Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. II, p. 328.

2. Ces 4 tableaux ovales, de 18 pouces de large sur 13 de haut, représentaient les Ruines du Campo Vaccino à Rome : un Escalier du casino Albani, un Temple grec avec la colonnade de Saint-Pierre, une partie des Jardins Borghèse à Rome.

geait cette prédilection. Lorsqu'en 1782 il fit un voyage à Paris sous le transparent pseudonyme de comte du Nord, il ne manqua pas de visiter l'atelier de Robert et il lui commanda quatre grands panneaux décoratifs pour son palais de Gatchina¹. Il écrivait au prince Iou-soupov : « Vous pouvez commander sans crainte des tableaux de Vernet et de Robert, sans lésiner sur le prix. » Le tsar Alexandre I^{er} hérita, lui aussi, des goûts artistiques de sa grand'mère puisqu'en 1803 il achetait, par l'intermédiaire du comte A. Stroganov, huit tableaux d'Hubert Robert.

Comment les grands seigneurs russes n'auraient-ils pas suivi l'exemple de leurs souverains ? Le comte André Chouvalov, le prince Nicolas Galitsyne demandaient à Robert des suites de panneaux pour la décoration de leurs palais de Pétersbourg ou des environs de Moscou.

Aucune consécration officielle ne manqua à la gloire de l'artiste en Russie, car, en 1802, l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg le nommait « associé libre » : titre dont il n'était pas médiocrement fier, s'il faut en croire l'inscription gravée sur sa tombe au cimetière d'Auteuil :

HUBERT ROBERT

peintre, conseiller de l'Académie royale
de peinture
associé libre des Académies
de Pétersbourg.

*
* *

Cette vogue persistante pendant trois générations nous explique que les œuvres d'Hubert Robert conservées en Russie soient en nombre si considérable. Malgré les incendies, les actes de vandalisme ou les ventes à l'étranger, on peut les estimer encore à une centaine. Il est vrai que Hubert Robert a été un des peintres les plus féconds du xviii^e siècle et qu'il a laissé la réputation d'un « Fa presto ». « Il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre », nous dit son amie M^{me} Vigée-Lebrun². Quoi qu'il en soit, ces cent tableaux représentent une part trop importante de sa production pour qu'il soit permis de les négliger.

1. *L'Incendie dans la ville de Rome et la Réunion des plus célèbres monuments antiques de la France* furent exposés au Salon de 1785.

2. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, t. II, p. 328.

Cette œuvre hâtive est nécessairement de valeur inégale. Nous n'insisterons pas sur les tableaux de ruines qui ne sont, pour la plupart, que des répliques banales où l'artiste combine, plus ou moins heureusement, les croquis de monuments romains : temples, palais, aqueducs, qui constituaient son fonds d'atelier. Mais il y a chez Robert, à côté du peintre de *Ruines*, un peintre de *Jardins*, un peintre de *Musées*, et surtout, un décorateur qu'on peut étudier en Russie mieux que partout ailleurs : car, à côté de tableaux isolés et de pendants, on trouve encore dans les palais de la famille impériale ou de l'aristocratie quelques-uns de ces grands ensembles décoratifs, de ces « tableaux de place » comme on disait au XVIII^e siècle, qui ne conservent tout leur charme qu'à la condition de rester « à leur place », sertis dans les boiseries blanches ou gris-Trianon d'un salon Louis XVI.



Des trois grandes villes de la Russie : Pétersbourg, Moscou et Varsovie qui se partagent ce butin, la capitale de Pierre le Grand est de beaucoup la plus favorisée : on n'y compte pas moins de 80 toiles d'Hubert Robert, réparties entre le musée de l'Ermitage, les palais impériaux et les collections privées. On peut donc prétendre sans exagération que la connaissance des collections pétersbourgeoises est aussi essentielle pour l'étude d'Hubert Robert que celle des collections de l'empereur d'Allemagne à Berlin et à Potsdam pour l'étude de Watteau.

Le Musée Impérial de l'Ermitage, qui n'est qu'une dépendance du Palais d'Hiver, était resté à vrai dire jusqu'à ces dernières années assez pauvre en tableaux d'Hubert Robert. Avant 1910, on n'y voyait que deux petits pendants : les *Ruines d'un temple antique* et le *Pont de pierre*¹, achetés par Alexandre I^{er} en 1803 par l'intermédiaire du comte Stroganov. Quatre autres toiles, provenant de la célèbre collection Galitsyne, de Moscou, acquise en bloc par Alexandre III en 1884, sont venues récemment s'ajouter à ce fonds, portant ainsi à six le nombre des Hubert Robert de l'Ermitage. Ce sont deux tableaux d'architecture : les *Ruines d'un temple* et un *Canal bordé de colonnades*, ayant figuré au Salon de 1783, et deux charmants panneaux décoratifs, longs et étroits, qui représentent des jardins.

1. Ces deux tableaux portent les nos 1564 et 1565 du catalogue de Somov.

*La Fontaine*¹, c'est au pied d'un escalier escarpé conduisant à une arche triomphale, un jaillissement d'eau fraîche qui retombe par trois ouvertures dans un bassin. Son pendant, *Le Mur vert*, nous présente un pittoresque escalier qui monte entre deux murs tapissés de plantes grimpantes.

Les onze autres tableaux d'Hubert Robert qui faisaient partie de la collection Galitsyne ont été répartis au hasard dans les appartements du Palais d'Hiver, qui possédait déjà deux tableaux d'architecture exposés au Salon de 1798 : *l'Entrée d'un palais antique*, flanquée des *Dompteurs de chevaux* du Quirinal, et *Un ancien édifice servant de bain public*. Ces deux tableaux avaient été commandés à l'artiste par le comte Stroganov ; Alexandre I^{er} les acheta en 1802 pour 6 000 livres.

En dehors du Palais d'Hiver, il existe à Pétersbourg, le long de la Perspective Nevski, deux autres palais appartenant à la famille impériale où triomphe Hubert Robert : le palais Anitchkov, qui fut la résidence favorite de l'empereur Alexandre III et qui est habité aujourd'hui par sa veuve, l'impératrice douairière, et le palais de la grande-duchesse Élisabeth Feodorovna, veuve du grand-duc Serge, que la bombe d'un terroriste éventra dans le Kreml de Moscou, lors de la révolution de 1905.

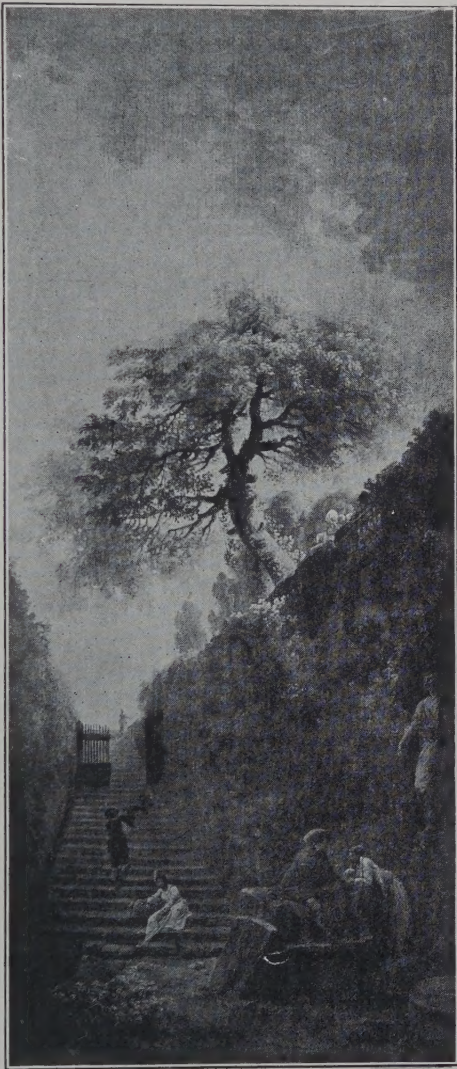
Les trois Hubert Robert du palais Anitchkov, qui proviennent de la collection du comte Tolstoï, ont été acquis par l'empereur Alexandre III en 1870. L'un représente *Les Cascatelles de Tivoli*, les deux autres des *Vues du parc de Versailles*. Comme les arbres sont ébranchés ou abattus et que leurs troncs enchevêtrés jonchent le sol, M. Prakhov, qui a publié ces deux tableaux dans la revue *Les Trésors d'Art de la Russie*², a cru que Hubert Robert avait représenté la dévastation du parc royal à l'époque de la Révolution. Il n'en est rien. C'est sur l'ordre de Louis XVI et de Marie-Antoinette qu'un coin du parc de Le Nôtre fut livré, en 1775, à la hache des bûcherons pour être transformé en jardin anglais. La mode des jardins anglais commençait alors à se répandre en France. La magnifique ordonnance du jardin français paraissait une violence faite à la nature. C'est Hubert Robert qui fut chargé de transformer dans le goût nouveau le bosquet des Bains d'Apollon. Nous savons qu'il exposa

1. C'est par erreur que le tableau reproduit en tête de l'article de Troubnikov dans les *Staryé Gody* est désigné comme *La Fontaine de l'Ermitage*.

2. Prakhov, *Les Collections artistiques de l'empereur Alexandre III. (Les Trésors d'art de la Russie, 1903.)*

au Salon de 1777 deux vues des jardins, qui lui avaient été commandées pour le service du roi en 1775. Ces deux tableaux : la *Vue du Tapis vert* et la *Vue des Bains d'Apollon*, se trouvent aujourd'hui au musée de Versailles. Dans les répliques qui ornent le palais Anitchkov, l'artiste a introduit quelques variantes : ainsi, parmi les promeneurs qui cheminent au milieu des arbres abattus on ne voit plus figurer Louis XVI et Marie-Antoinette. « Ce sont apparemment », écrit M. de Nolhac, « les toiles envoyées à l'impératrice Catherine qui valurent à l'artiste des offres flatteuses de s'établir à Saint-Petersbourg¹. »

Les travaux d'aménagement commencèrent en 1778 sous la direction d'Hubert Robert, et dans un autre tableau conservé en Russie, au palais de Pavlovsk, il nous montre le même coin du parc après sa transformation. Le paysage, où M. Troubnikov n'a reconnu qu'une « *Grotte dans un parc* », n'est, en effet, pas autre chose que le *Bosquet des Bains d'Apollon à Versailles*. Le Musée Carnavalet doit à la libéralité de M. B. Narischkine une réplique avec variantes de ce sujet, datée de 1803. Les groupes de personnages du premier plan y sont plus nombreux, et un grand arbre domine à droite l'énorme rocher artificiel, creusé d'une grotte, qui



Cliché des « Staryé Gody ».

LE MUR VERT, PAR HUBERT ROBERT
(Musée Impérial de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.)

1. P. de Nolhac, *op. cit.*, p. 56.

abrite le groupe d'*Apollon chez Thétis*, de Girardon. Soit dit en passant, il se peut qu'Hubert Robert qui a eu en Russie une certaine influence comme peintre de ruines, ait fait pareillement école comme dessinateur de jardins. Quand on se promène dans l'admirable parc de Pavlovsk, un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art des jardins, on croit se promener dans un paysage d'Hubert Robert.

Quant au palais de la grande-duchesse Élisabeth Feodorovna, il possède quatre magnifiques panneaux décoratifs¹ : paysages de fantaisie dont les éléments sont empruntés aux cascadelles de Tivoli et au jardin à terrasses de la Villa d'Este. Le plus remarquable par l'équilibre de la composition et la tonalité argentée du coloris représente sur un fond de verdure claire un obélisque gris, noirci par le temps.

* * *

Si nous passons maintenant aux résidences impériales des environs de Saint-Pétersbourg, nous n'y découvrirons pas moins de 28 tableaux d'Hubert Robert : un au Grand Palais de Péterhof, 9 au Grand Palais de Tsarskoïé-Selo, 8 au palais de Pavlosk et 10 au palais de Gatchina.

L'unique Hubert Robert de Péterhof est un tableautin exquis : un *Escalier de marbre* doré par la lumière, acquis par Alexandre I^{er} en 1803.

Le palais de Tsarskoïé-Selo, résidence favorite de Catherine II, est beaucoup mieux partagé. Dans une aile du château se trouvent deux petits tableaux ovales, datés de 1772 : *Un Temple grec avec la colonnade de Saint-Pierre* et *Une partie des jardins Borghèse à Rome*. Ces deux tableaux, qui parurent au Salon de 1773, avaient été commandés, comme nous l'avons déjà dit, par le comte Alexandre Stroganov qui les offrit à Catherine II : ce sont donc probablement les deux premières œuvres d'Hubert Robert qui aient passé en Russie.

L'escalier de marbre blanc est décoré de 3 panneaux de Robert : deux pendants cintrés qui représentent l'un une *Cascade dans une gorge étroite*, l'autre une *Femme lavant son linge à la fontaine* et un grand panneau reproduisant un des motifs préférés du peintre : *La Cascade de Tivoli*, avec le temple rond de la Sibylle. Signalons encore dans l'antichambre de service deux tableaux de ruines : *Le Sarcophage* et *Le Petit Obélisque*.

1. Trois de ces panneaux sont reproduits et décrits par A. Benois dans *Les Trésors d'art de la Russie*.

Mais les deux œuvres qui méritent le plus de fixer l'attention sont deux pendants représentant l'un *La Grande Galerie du Louvre*, dite « du bord de l'eau », et l'autre *Les Ruines de la Grande Galerie*.

Hubert Robert, que nous avons vu tout à l'heure dessinateur de jardins, nous apparaît ici sous un nouvel aspect : celui de conservateur de musée. On sait, en effet, qu'il s'occupa pendant plus de vingt ans de l'organisation du musée du Louvre : d'abord sous l'ancien Régime en qualité de « garde du Muséum du Roi », puis sous la Révo-



LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE, PAR HUBERT ROBERT (1796)
ESQUISSE DU TABLEAU DE TSARSKOÏÉ-SELO
(Musée du Louvre.)

lution, à partir du 10 germinal an III (mai 1795), comme l'un des cinq membres désignés par le comité d'Instruction publique de la Convention pour former le Conservatoire du Muséum national.

Dès 1778, lorsque M. d'Angiviller décida « l'établissement de la Galerie du Louvre en dépôt des tableaux du Roi », Robert avait fait partie du comité chargé d'étudier l'aménagement des salles de peinture. Il s'était prononcé pour l'éclairage de la galerie par les vitrages des plafonds, et l'Académie de peinture s'était ralliée à son opinion. En 1796, les architectes Percier et Fontaine reçurent mission de réaliser ce projet resté en suspens. C'est alors que Robert présenta au Salon de l'an V (1796) son *Projet pour éclairer la Galerie du Musée*

Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local. Cette maquette architecturale, aujourd'hui exilée à Tsarskoïé-Selo, atteste son vif souci d'améliorer les conditions d'exposition des œuvres des grands maîtres. La Grande Galerie est éclairée par de larges verrières ménagées dans la voûte en berceau. La monotonie de cette interminable perspective est adroitement rompue par des colonnes et des pilastres en marbre rouge qui la divisent en travées « sans ôter la vue de la prolongation du local ». Des statues sont disposées dans les entre-colonnes ou se dressent sur des piédestaux au milieu de la galerie qu'animent des groupes d'artistes et de promeneurs en costume Directoire, croqués avec la prestesse d'un Guardi.

Mais le plus curieux est qu'après avoir ainsi conçu l'abri idéal pour les trésors du Louvre Hubert Robert entrevoit déjà sa destruction. Dans un pendant qui figurait également au Salon de l'an V sous le titre de *Ruines d'après le tableau précédent*, il évoque la Grande Galerie à ciel ouvert, envahie par les broussailles et toute remplie de décombres parmi lesquels se dressent encore l'*Apollon* du Belvédère et le torse mutilé de l'*Esclave* de Michel-Ange. Étrange travail d'une imagination entraînée, par l'étude des ruines de l'antiquité et par la vue des ruines plus récentes de la Révolution, à se représenter tous les monuments élevés par l'homme comme essentiellement périssables et éphémères !

La place de ce « diptyque » d'un si grand intérêt documentaire pour l'histoire du musée du Louvre serait à Paris plutôt qu'à Tsarskoïé-Selo. A défaut de ces deux tableaux, le Louvre possède du moins, depuis peu, grâce à l'intelligente libéralité de M. Fenaille, l'esquisse originale qui faisait partie de la collection J. Doucet¹. M. de Nolhac signale, en outre, l'existence d'une réplique de la *Grande Galerie du Muséum national au Louvre*, dans la collection C. Groult.

Les palais de Pavlovsk et de Gatchina, résidences favorites du tsarévitch Paul Pétrovitch, qui devint tsar sous le nom de Paul I^{er}, ne sont pas moins riches que Tsarskoïé-Selo en œuvres d'Hubert Robert. Le palais de Pavlovsk, qui en a huit, en possédait jadis encore davantage ; mais plusieurs toiles furent détruites en 1803, dans un incendie à propos duquel l'impératrice Marie Feodorovna écrivait au comte Vorontsov : « Mon cher Pavlovsk a perdu sa beauté. Une grande partie du mobilier a été sauvée ; mais j'ai perdu de belles statues, brisées en morceaux, et des tableaux de Robert. »

1. V. le catalogue de la coll. J. Doucet, t. II, p. 77, où cette esquisse figure sous le n° 184.



Hubert Robert pinx.

RUINES DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE (1796)

(*Palais de Tsarskôï-Selo.*)

Parmi les huit tableaux qui ont échappé au désastre figurent deux *Paysages d'Italie*, deux *Ruines romaines* étoffées de figures de *contadini*, et le *Bosquet des Bains d'Apollon* dont nous avons déjà parlé à propos des vues du parc de Versailles du palais Anitchkov. Nous insisterons particulièrement sur trois tableaux de musées qui rentrent dans la même série que les deux vues de la Grande Galerie du Louvre. Dans la salle de l'*Apollon du Belvédère* et la salle du *Laocoon*, il faut



Cliché des « Staryé Gody ».

LE JARDIN-ÉLYSÉE DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS, PAR HUBERT ROBERT
(Palais de Pavlovsk.)

reconnaître, en effet, les salles de sculpture du Louvre à l'époque où s'y entassaient les chefs-d'œuvre des musées italiens que Napoléon avait enlevés comme butin de guerre¹.

Un autre tableau, plus curieux encore, où M. Troubnikov n'a vu qu'une vague fantaisie architecturale groupant arbitrairement les « Monuments de la France », représente en réalité le *Jardin-Élysée du Musée des Monuments français* créé par A. Lenoir aux Petits Augustins. On sait que ce couvent, affecté depuis 1816 à l'École des Beaux-Arts, abrita pendant la tourmente révolutionnaire tous les

1. Ch. Saunier, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*. Paris, 1902 (paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, 1900 et 1901).

débris des monuments français que Lenoir put sauver du vandalisme. C'est le noyau du musée de sculpture française du Louvre. Lenoir avait imaginé de transformer le jardin du couvent en une sorte de Campo Santo dédié aux ombres des grands hommes : c'est ce qu'il appelait pompeusement le Jardin-Élysée. « Un Élysée », écrit-il dans son grand ouvrage tout pénétré de l'esprit de Winckelmann¹, « m'a paru convenir au caractère que j'ai donné à mon établissement et le jardin m'a offert tous les moyens d'exécuter mon projet. Dans ce jardin calme et paisible, on voit plus de quarante statues; des tombeaux posés çà et là sur une pelouse verte s'élèvent avec dignité au milieu du silence et de la tranquillité. Des pins, des cyprès et des peupliers les accompagnent. Des urnes cinéraires, posées sur les murs, concourent à donner à ce lieu de bonheur la douce mélancolie qui parle à l'âme sensible. » Non loin du tombeau d'Héloïse et d'Abélard, et des tombeaux royaux de Saint-Denis reposaient dans des sarcophages exécutés sur les dessins de Lenoir « les illustres restes » de Descartes, de Molière, de La Fontaine, de Turenne, de Boileau, de Mabillon et de Montfaucon. Au milieu d'un bassin se dressait un groupe en marbre blanc représentant Diane appuyée sur un cerf. Il est aisé de reconnaître dans le tableau d'Hubert Robert la *Diane au cerf* de Jean Goujon, le sarcophage de Descartes que Lenoir nous dit « supporté sur des griffons », et la grande colonne corinthienne sommée d'une statue de l'Abondance qui orne encore aujourd'hui la cour de l'École des Beaux-Arts.

Il ne reste plus rien de cet Élysée où se complaisait l'âme sentimentale de Lenoir. Les pins, les cyprès et les peupliers mélancoliques qui montaient la garde autour des tombes ont été rasés sans pitié. Les cendres des « infortunés époux » et des grands hommes, que Lenoir avait pieusement recueillies, ont été transférées au Père-Lachaise ou à Saint-Germain des Prés. Les tombeaux de Saint-Denis ont été restitués après la tourmente à la vieille basilique et la *Diane* d'Anet a émigré au Louvre. Mais le tableau d'Hubert Robert évoque encore dans un palais lointain des environs de Saint-Pétersbourg le rêve idyllique du plus « sensible » des conservateurs de musées.

En somme, ces cinq toiles de Tsarskoïé Selo et de Pavlovsk : la *Grande Galerie* et ses *Ruines*, les deux *Salles de sculpture antique* et le *Jardin du Musée des Monuments français*, constituent un cycle d'une

1. A. Lenoir, *Le Musée des Monuments français*, Paris, 1800, t. V; — Courajod, *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*, Paris, 1878-1887, 3 vol.

réelle importance documentaire pour l'histoire du musée du Louvre.

Dans la magnifique série des Hubert Robert du palais de Gatchina¹, il faut mettre hors de pair quatre grandes compositions qui ornent le pourtour de la « Galerie grecque » et qui furent commandées directement à l'artiste par le tsarévitch Paul pendant son séjour à Paris : *l'Incendie dans la ville de Rome*², le *Pont triomphal*, la *Réunion des monuments antiques de Rome*, et la *Réunion des plus célèbres monu-*



Cliché des « Staryé Gody »

LA « RUINE » DU PARC DE TSARSKOÏÉ-SELO, PAR HUBERT ROBERT (1783)
(Palais de Gatchina.)

ments antiques de la France. Ces deux derniers tableaux sont très caractéristiques des procédés de composition d'Hubert Robert. Dans l'un il fait voisiner sans scrupules le Panthéon, le Colisée et la pyramide de Cestius; dans l'autre, où il utilise les souvenirs d'un voyage qu'il avait fait en Provence en 1783, il juxtapose les Arènes, la Maison carrée de Nîmes, le Pont du Gard et l'Arc de triomphe d'Orange. Au

1. Rappelons que Gatchina possède, entre autres tableaux de l'école française, deux charmantes toiles de Watteau : le *Repos de la Sainte Famille* et une *Scène de la Comédie italienne*.

2. Reproduit en tête de cet article.

Salon de 1785, cette combinaison arbitraire de monuments disparates excita des critiques acerbes. Carmontel, dans *Le Frondeur* ou *Dialogue sur le Salon*, blâme Robert de « rapprocher les uns des autres des objets fort étonnés de se trouver ensemble ». Et les *Mémoires secrets*, renchérissant encore sur la sévérité de ce verdict, traitent cette innocente fantaisie architecturale de « bizarrerie révoltante pour le spectateur chez lequel c'est supposer trop d'ignorance », de « péché contre le bon goût et le bon sens ».

Les autres tableaux sont moins importants et ne méritent guère qu'une mention. Ce sont cinq petites toiles acquises par Alexandre I^{er} en 1803 : un *Intérieur rustique*, la *Fontaine sous la grotte* au milieu des laves de l'Etna, tableau inspiré par une gravure du *Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile* de l'abbé de Saint-Non, un *Château sur des rochers*, les *Dessinateurs*, et enfin les *Lavandières*.

Il y a lieu cependant d'insister davantage sur un tableau de Gatchina particulièrement curieux au point de vue des relations d'Hubert Robert avec la Russie, car il représente un paysage russe : la *Ruine du parc de Tsarskoïé-Selo*¹ et il est signé en caractères russes : « P [isal] Jiv. Robert v. Parijè, 1783 » (Peint par le peintre Robert à Paris en 1783)². Il est vrai que les moujiks et les paysannes qui étoffent le paysage ont le type conventionnel des « russeries » de J.-B. Le Prince ; mais la « fabrique » est bien réelle et la signature parfaitement correcte. Comme Hubert Robert n'est jamais venu en Russie et que l'alphabet russe était pour lui le plus mystérieux des grimoires, il faut admettre qu'il se fit aider dans cette supercherie par le comte A. Stroganov, qui s'amusa à « dénationaliser » pour une fois son peintre favori en lui faisant reproduire d'après un dessin un coin du parc de Catherine II.

*
* *

Nous passerons plus rapidement sur les collections privées de Saint-Petersbourg, bien qu'elles soient presque aussi riches en œuvres d'Hubert Robert que les palais impériaux. Ce qui fait à nos yeux leur principal intérêt, c'est qu'elles ont conservé des ensembles décoratifs qui ne gagnent pas toujours à être analysés, mais qui, dans un

1. Le même motif est repris dans un tableau du perspectiviste russe Bielski qui appartient au prince Argoutinski-Dolgoroukov.

2. Robert aimait d'ailleurs ces travestissements de nom. Sa *Réunion des Monuments de Rome* est signée « Hubertus Robert » ; ses *Ruines de temples grecs* sont parfois signées en caractères grecs.

encadrement de boiseries Louis XVI constituent le plus charmant décor. Le palais Stroganov, sur la Perspective Nevski, l'hôtel du comte P.-S. Stroganov dans la Serghievskaja, le palais de la comtesse Chouvalov sur le canal de la Fontanka, ont des salons entiers tapissés de panneaux d'Hubert Robert dont on aurait peine à trouver l'équivalent, même à Paris.

La princesse Iousoupov ne possède pas moins de trente-trois Hubert Robert tant dans son magnifique palais de la Moïka à Saint-Pétersbourg, si riche en chefs-d'œuvre de l'École française, que dans sa résidence d'été d'Arkhangelskoïé près de Moscou. La *Terrasse de Marly*, reproduite dans la monographie de M. de Nolhac, est une des œuvres maitresses de l'artiste.

Outre les trois galeries Stroganov, Chouvalov et Iousoupov, qui sont les plus anciennes et les plus riches de Pétersbourg, il convient encore de citer dans la collection du général Dournovo quatre beaux panneaux décoratifs, entre autres l'*Obélisque*, qui est, comme le tableau de réception d'Hubert Robert, conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, un arrangement de la place du Capitole; trois tableaux dans la collection Delarov, dont on annonce la vente prochaine à Paris; deux grands panneaux décoratifs chez le prince Kotchoubey¹ : la *Promenade dans la vallée* et les *Ruines d'un temple*, ce dernier signé et daté 1789; un très beau paysage d'architecture dans la collection Cheremetev, provenant de l'ancienne col-



« Cliché des « Stryé Gody ».

PANNEAU DÉCORATIF, PAR HUBERT ROBERT

(Château d'Arkhangelskoïé.)

1. On trouvera des renseignements sur ces collections dans deux revues russes dont la vie a été malheureusement éphémère : le *Monde artiste* (*Mir Iskoustva*) et les *Trésors d'art de la Russie*.

lection de la grande-duchesse Marie Nicolaïevna¹; chez M. Franz Uteman un *Incendie de Rome* et un *Canal entre des colonnades*²; etc.

*
* *

Ni Moscou ni Varsovie ne peuvent rivaliser pour les collections d'œuvres d'Hubert Robert avec la capitale de Pierre le Grand. Cependant le catalogue du Musée Roumiantsov, de Moscou, mentionne cinq petits tableaux³ représentant des paysages, des ruines, des scènes rustiques. Près de Moscou, le château d'Arkhangelskoïé⁴, bâti à la fin du XVIII^e siècle dans le goût français par le prince Nicolas Galitsyne, et cédé en 1810 au prince Nicolas Iousoupov, a deux salons octogones tapissés de huit charmants panneaux décoratifs longs et étroits qui évoquent des ruines romaines, des paysages rocheux où bruissent des cascades, des villas italiennes avec des musiciens ambulants donnant une sérénade à l'ombre d'un balcon.

Enfin, à Varsovie, au palais Lazienski, le catalogue de Somov attribue à Robert deux petits tableaux représentant l'*Intérieur d'une maison de paysans* et une *Scène de la vie populaire à Rome*⁵.

*
* *

Il ne serait pas sans intérêt de rechercher quelle influence ces œuvres si nombreuses d'Hubert Robert, transplantées en Russie, ont pu exercer sur les paysagistes et les perspectivistes russes. Il est certain qu'on la retrouve, conjuguée avec celle des deux Canaletto, dans les « *Vedute* » des Bielski, de Chtchedrine et d'Alexeïev aussi bien que dans le dessin des allées du parc de Pavlovsk. Mais sans nous aventurer dans ces questions d'influences qui relèvent surtout de l'histoire de l'art russe, qu'il nous suffise d'avoir indiqué ici tout ce que l'histoire de l'art français du XVIII^e siècle gagnerait à ne plus ignorer, comme elle l'a fait jusqu'à présent, les « trésors d'art de la Russie ».

LOUIS RÉAU

1. Tous les deux sont reproduits dans *Straryé Gody*, janvier 1912. Cf. E. de Liphart, *Kartiny y sobranii Kniaziei Kotchoubey*.

2. Reproduit dans le catalogue de l'Exposition des tableaux provenant de la succession de la grande-duchesse Marie Nicolaïevna, 1913, p. 58.

3. Ils portent dans le catalogue de 1912 les nos 34, 36, 37, 39 et 40.

4. Cf. *Le Monde artiste (Mir Irkousstva)*, 1904.

5. Somov, *Katalog Kartin nakhodiachtchikhsa v. Imp. Lazenkovskom dvortse v Varchavé*, Varsovie, 1895.

FIorenzo di Lorenzo



ORSQUE, dans la galerie de peinture qu'abrite aujourd'hui le vénérable Palais Communal de Pérouse, on circule dans les salles où sont exposées les œuvres de Benedetto Bonfigli, de Caporali, de Bernardino Mariotti, du Pérugin, de Pinturicchio, du Spagna et d'Eusebio di San Giorgio, il semble qu'on se meuve dans une atmosphère alourdie par des effluves d'encens et des parfums

de roses. Mais à peine a-t-on pénétré dans les pièces réservées au peintre ombrien Fiorenzo di Lorenzo, maître longtemps oublié, et fort discuté à présent, cette oppression cesse, comme si un souffle d'air frais venant des hauts plateaux de la Toscane et des plaines de la Vénétie avait purifié l'atmosphère ; on respire à l'aise ; il semble que l'on soit monté sur des sommets, et que des horizons nouveaux s'ouvrent à notre regard.

C'est seulement à Pérouse qu'on peut apprendre à connaître Fiorenzo di Lorenzo. C'est là que se trouve la plus grande partie de ses œuvres, et, sans quitter les salles de la galerie, on peut acquérir une notion précise de son art.

Nous ne connaissons exactement ni l'année de sa naissance, ni celle de sa mort, mais, comme nous le trouvons cité en 1463 sur le registre matricule des peintres de Pérouse, nous pouvons admettre qu'il est né vers 1440¹. Nous ne savons pas davantage le nom de son premier éducateur. Peut-être fut-ce Niccolo da Foligno. Nous verrons

1. A. Venturi (*Studi sull' arte umbra del 400*, dans l'*Arte*, 1907, p. 197) croit peu probable que la date 1463 ait quelque rapport avec Fiorenzo, et il pense que l'artiste est né en 1446 ; mais il a omis d'indiquer sur quels indices il fonde cette supposition. La date de 1440 nous semble plus vraisemblable, étant donné que nous trouvons le maître investi des hautes fonctions de « prior » en 1472.

plus loin qu'en tout cas ce maître exerça une profonde influence sur ses œuvres de jeunesse. Benedetto Bonfigli a, du reste, également agi sur lui. Des influences décisives semblent lui être venues de Florence et, plus tard, aussi de Padoue.

L'une de ses premières œuvres, peut-être même la première parmi celles qui nous sont parvenues, est le triptyque n° 21, qui représente sur le panneau central la Vierge trônant dans une niche avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre deux anges agenouillés; au pied du trône sont deux pénitents également agenouillés. Chacun des volets porte les figures de deux saints debout et de proportions trapues sur un fond d'or guilloché; ce sont, à droite, saint Pierre et saint François; à gauche, saint André et saint Mustiole. La prédelle est divisée en cinq compartiments. Sous le panneau principal, on voit le Christ au tombeau entre Marie et saint Jean; à droite et à gauche, sous les volets, deux couples de saints : saint Jean-Baptiste et saint Bernard, saint Jérôme et saint Sébastien (?)¹. Aux revers, deux figures de pénitents. Ce tableau d'autel ne laisse pas encore pressentir à quelle liberté, quelle légèreté et quelle grâce, à quelle grandeur et quelle force, à quelle profondeur de sentiment l'artiste atteindra dans son développement. Le coloris, très bariolé, est dur et sans nuances; les vêtements tombent en plis raides, disgracieux et cassés qui ne laissent pas deviner le corps. La composition, dans le panneau central, est trop tassée et surchargée, les figures manquent d'air et sont serrées les unes contre les autres; les visages sont encore peu expressifs. Non seulement les deux pénitents agenouillés, du tableau central (celui de droite est le mieux dessiné et le mieux drapé du panneau), mais encore plusieurs personnages du retable (par exemple saint Jérôme et saint Bernard), ainsi que les deux donateurs aux extrémités de gauche et de droite, rappellent Alunno. Les deux anges adorants décèlent l'influence de Benozzo Gozzoli.

Cette peinture nous montre le style maladroit d'un artiste jeune et peu personnel. Le dallage de marbre multicolore doit avoir été emprunté à son contemporain plus âgé Benedetto Bonfigli. Toutefois c'est l'influence florentine qui est prépondérante : elle se devine non seulement dans le type de l'Enfant Jésus, mais aussi dans la façon sévère et incisive de traiter le nu, et dans la rigidité des plis des vêtements.

1. Il semble douteux que le fier et bel adolescent qui brandit une épée de la main droite soit vraiment saint Sébastien, ainsi que l'indique le catalogue.



Photo Alinari.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT ENTRE DES ANGES ET DES SAINTS, PAR FIORENZO DI LORENZO
(Pinacothèque de Pérouse.)

Il ressort de là que Fiorenzo a dû être dans sa jeunesse en rapports personnels avec des peintres florentins, et spécialement avec les peintres sculpteurs et orfèvres. Ce tableau donne aussi l'impression d'avoir été peint par un artiste qui aurait débuté comme graveur : la rigidité du dessin, la dureté des contours font penser au travail du burin. Là-dessus nous n'avons, à vrai dire, aucun renseignement ; mais si Fiorenzo di Lorenzo a vraiment été l'élève d'Antonio Pollaiuolo, comme on l'a supposé, il ne semble pas impossible qu'il se soit essayé dans l'art de la gravure : les petites figurines vivantes et hardies qui animent les tableautins de la série des *Miracles de saint Bernardin* dont il sera prochainement question, rappellent beaucoup, en effet, celles des broderies du trésor du Baptistère de Florence, exécutées d'après des cartons de Pollaiuolo.

Dans le triptyque des pénitents, on remarque donc deux influences diverses. L'une émane de Niccolò da Foligno, et nous montre Fiorenzo en contact avec le courant principal de l'art ombrien ; l'autre, non moins énergique, provient des Florentins. Cette double influence exercée sur le développement de Fiorenzo a été reconnue par les historiens modernes ; les opinions diffèrent seulement quand il s'agit de déterminer le maître florentin dont l'influence fut décisive sur lui¹.

Le tableau d'autel, désigné comme propriété de la « Confraternità della Giustizia », était autrefois attribué à l'école florentine. A présent il est universellement reconnu comme une œuvre de jeunesse de Fiorenzo. Un regard jeté sur le retable décrit ci-après, daté de 1487, et signé de son nom, qui sert de clef pour toutes les productions de Fiorenzo, ne laisse pas subsister le moindre doute sur la personnalité de l'auteur.

Le panneau central du triptyque n° 2, — la Vierge avec l'Enfant demi-nu, — semble être une œuvre authentique de Fiorenzo, à peu près de la même époque ; les volets, avec saint Bernardin et saint Sébastien, sont d'un élève très médiocre.

Il ne se trouve plus d'autre œuvre de jeunesse de Fiorenzo à la galerie de Pérouse ; mais Siegfried Weber assigne avec raison à cette première période le triptyque n° 1103 de la National Gallery de Londres. Il est curieux que ce retable si caractéristique ne soit pas

1. B. Berenson (*Central Italian Painters of the Renaissance*) nomme, à côté d'Alunno, Gozzoli et Antonio Pollaiuolo ; S. Weber (*Fiorenzo di Lorenzo* ; Strasbourg, Heitz, 1904) indique, à côté d'Alunno, Verrocchio ; d'autres ne nomment que Gozzoli.

indiscutablement reconnu pour une œuvre de Fiorenzo : J.-C. Graham doute de son authenticité et B. Berenson ne le mentionne pas dans ses *Central Italian Painters of the Renaissance*. Le panneau central nous montre sur un trône la Mère de Dieu tenant couché sur ses genoux l'Enfant Jésus nu, qu'elle adore les bras croisés. Derrière la Madone, quatre anges gracieux en longues robes, et au pied du trône saint François et saint Bernardin debout en adoration ; sur les panneaux latéraux, les figures de saint Jean-Baptiste et de saint Barthélemy. Dans la partie centrale, les personnages sont entassés dans un étroit espace ; point d'air, point de liberté de mouvements. Mais, à part ce défaut déjà noté dans le retable n° 21, le tableau de Londres est indiscutablement le plus précieux des trois ; les figures sont d'un sentiment plus profond ; les personnages féminins ont des traits gracieux et fins ; les deux saints ont des regards d'une expression sérieuse et fervente. Les saints des panneaux latéraux se présentent avec une pose naturelle et aisée ; les corps sont bien proportionnés et les draperies d'un heureux effet. Il y a là un grand progrès.

Les réminiscences de Niccolò da Foligno sont très visibles dans ce tableau : ainsi le trône de Marie a tout à fait la même forme que chez Alunno. La figure de saint Jean-Baptiste rappelle celle du même saint dans le tableau de San Niccolò a Cannara et son polyptyque de la cathédrale de Nuocera ; mais c'est surtout dans le panneau principal qu'apparaît d'une façon distincte la dépendance de l'art de Fiorenzo, par rapport à celui de Niccolò.

Il n'a pas encore été remarqué, même dans l'excellente monographie de Siegfried Weber où il est question en détail de ce triptyque, que le panneau principal est une répétition presque textuelle de la *Madonna dei Consoli* d'Alunno (1457) à l'église San Francesco de Deruta. La différence consiste seulement en ce que, dans le tableau de Niccolò, tout un chœur d'anges remplace les quatre du tableau de Fiorenzo. Pour le reste, la conformité est entière : Marie, assise sur un trône de même forme, adore, les bras en croix, l'Enfant nu, couché sur son giron. Les mêmes saints sont au pied du trône ; saint François est identique dans l'une et dans l'autre œuvre. Ce tableau d'Alunno procède lui-même d'un tableau de Benozzo Gozzoli conservé aujourd'hui au Musée de Vienne.

Une œuvre encore juvénile, mais déjà beaucoup plus avancée et créée sous d'autres influences, est l'*Adoration des Bergers* (nos 4 et 5). Tout un chœur d'anges est descendu des cieux avec des instruments

de musique, pour fêter le divin Enfant. La splendeur de jeunesse de cette légion angélique fait oublier presque complètement la pauvre hutte devant laquelle Marie et Joseph adorent, pleins d'humilité et d'étonnement, l'Enfant couché par terre entre eux. A gauche sont agenouillés un vieux et un jeune berger avec leur chien ; à droite s'aperçoivent le bœuf et l'âne. Le paysage, tenu dans des tons bleus, offre, des deux côtés, des rochers fantastiques ayant les formes curieuses qui reviennent toujours chez Fiorenzo. Ils sont parsemés de petites figurines de bergers avec leurs troupeaux de chèvres. Dans l'air, à gauche, plane l'ange annonciateur.

Les anges gracieux et très jeunes qui sont rassemblés devant la chaumière et forment tout un orchestre céleste sont nettement individualisés, — contrairement à ceux d'Alunno et plus encore à ceux de Giovanni Boccati, qui ont tous la même expression. Ils font tous des mines différentes : fière ou mutine, humble ou implorante, interrogatrice ou malicieuse ; tous ils sont adorables. L'on voit déjà poindre dans le regard de ces anges quelque chose de cette tendresse, de cette douceur, de ces airs de colombes, qui trouveront plus tard chez le Pérugin leur pleine expression. La juvénile Mère du Seigneur, par contre, avec ses larges maxillaires et ses sourcils relevés, ressemble à une simple villageoise. Sa bouche est entourée d'un pli chagrin, qui est encore plus accentué chez la Madone du n° 21, et qui vient peut-être de Piero della Francesca. Dans les fentes du terrain rocailleux poussent, au premier plan, des herbes délicates et des fleurettes rustiques dessinées avec l'exactitude d'un botaniste.

La technique est extraordinairement soignée. L'artiste donne à son exécution à la détrempe un poli aussi achevé que celui des tableaux de Fra Angelico ; on dirait le panneau peint sur un fond d'argent. Les teintes vives et légères, d'une coloration très intense, auraient peut-être, malgré leur splendeur, produit une impression discordante si l'imperceptible ton d'argent qui les pénètre n'avait donné à la peinture quelque chose de distingué, de poétiquement lointain, qui remplace l'harmonie absente. Fiorenzo sait également bien caractériser les différentes étoffes, tout en exagérant les luisants, qui prennent un éclat de satin.

Dans la prédelle, sept bustes de saints en médaillon : au centre, saint François montrant les stigmates de ses mains ; à droite, sainte Claire, saint Antoine et saint Jérôme ; à gauche, saint Louis de Toulouse, saint Bernardin et saint Michel. Toutes ces figures, pleines de caractère et de délicatesse, sont peintes d'une touche très fine.

M. Weber fait remarquer avec raison que quelques-uns de ces personnages font penser à ceux des tableautins que nous allons décrire de la légende de saint Bernardin; cette similitude confirme notre opinion, que ce tableau a été peint, ainsi que la série précédente, à une date antérieure.

Nous retrouvons le type de saint Jérôme chez le même saint dans la petite *Crucifixion* de la galerie Borghèse à Rome. Ce petit tableau, comme on sait, est attribué par plusieurs érudits (mais



Photo Alinari.

LA NATIVITÉ DE L'ENFANT JÉSUS, PAR FIORENZO DI LORENZO

(Pinacothèque de Pérouse.)

c'est une attribution très contestable), au jeune Pinturicchio. Dans l'*Adoration des Bergers*, c'est l'influence florentine qui est prédominante : elle se manifeste non seulement dans la composition, mais encore dans le coloris aux couleurs variées, qui s'harmonisent dans une tonalité d'ensemble profonde, lumineuse et argentée. Il semble pourtant que l'artiste se soit plutôt inspiré de Ghirlandajo que de Verrocchio et Pollaiuolo. Burckhardt, dans son *Cicerone*, note déjà que le maître « apparaît ici presque comme un Ghirlandajo juvénile¹ ». Tout le tableau respire la jeunesse et le printemps. Aussi ne

1. *Cicerone*, éd. Bode, t. VII, p. 661.

puis-je le considérer, avec S. Weber, comme peint à une époque tardive, voire même après le tableau d'autel ci-dessus mentionné, de 1487. Plusieurs détails prouvent que c'est une œuvre précoce : tel le

dessin défectueux des mains, surtout de celles de la Madone, en regard de celles du retable précédemment décrit et de celui de S. Maria Nuova ; telle la forme disgracieuse des plis transversaux aux manches de la Vierge, par comparaison avec les tableaux postérieurs.

L'Adoration des Bergers provient du couvent de Monteluce. Dans cette période de jeunesse du maître se place également le *Martyre de saint Sébastien* (n° 20). Le jeune saint est enchaîné à une colonne qui se dresse entre deux arceaux. Le chapiteau corinthien en bronze qui la surmonte se retrouve dans la série déjà nommée des tableaux consacrés à la légende de saint Bernardin. A gauche, un écusson avec les rubans flottants si fréquents chez Fiorenzo. Les traits

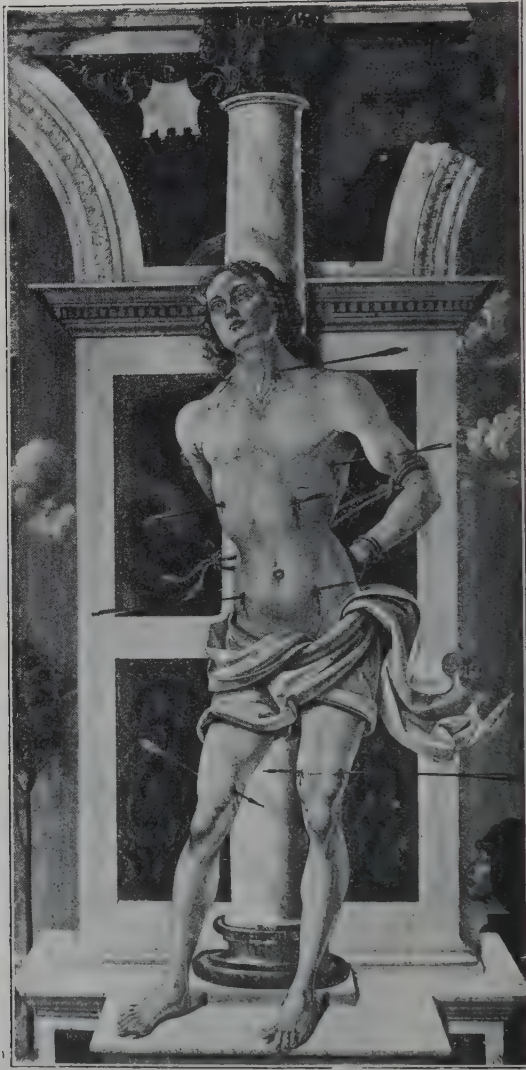


Photo Almari.

SAINT SÉBASTIEN, PAR FIORENZO DI LORENZO

(Pinacothèque de Pérouse.)

de saint Sébastien ont l'empreinte typique des figures de Fiorenzo. La facture du nu est très détaillée, mais tout à fait quattrocentiste, avec des lignes contorsionnées et trop maniérées, qui contrastent avec la forme simple et naturelle du corps du même saint

dans le grand polyptyque n° 1, décrit plus loin. Dans le bas, à droite, une petite figure de donateur coiffé d'un bonnet rouge.

* *

Avant de décrire le retable de 1487 ou d'aborder le problème du grand polyptyque susnommé de Santa Maria Nuova¹, je voudrais, pour suivre l'ordre chronologique, parler des célèbres tableaux qui représentent des scènes de la légende de saint Bernardin et qui se trouvent exposés dans le cabinet consacré à Fiorenzo di Lorenzo.

Ces tableaux prouvent que sa personnalité artistique s'affirma longtemps avant 1487. Cette série de panneaux admirables, dont la paternité lui est à tort disputée par quelques-uns², n'est pas, à vrai dire, entièrement de sa main; il n'y en a guère que cinq, sur huit, qui aient été peints par lui-même. Dans les trois autres, les figures ont été exécutées par un ou plusieurs aides, mais d'après des dessins du maître, qui peut-être a peint lui-même les parties architecturales et le paysage : voyez, en effet, par exemple, la forme identique des nuages sur tous ces panneaux.

Ces petits tableaux sont restés jusqu'au commencement du xix^e siècle dans la sacristie de San Francesco, où ils ornaient un tabernacle destiné à renfermer une statue de saint Bernardin et un gonfalon (peint par B. Bonfigli?).

Les cinq tableaux qui sont l'œuvre du maître lui-même représentent les sujets suivants : le n° 9 : la naissance de saint Bernardin³; le n° 8 : le rappel à la vie d'une fillette tombée dans un puits; le n° 5 : la guérison d'un aveugle; le n° 7 : la guérison d'un homme tombé d'un rocher; le n° 6 : la délivrance d'un prisonnier.

Les trois autres, où les figures sont exécutées par un ou plusieurs aides, sont : n° 3 : la guérison par saint Bernardin d'un jeune homme qui avait été surpris et blessé par deux individus armés;

1. La commande de ce polyptyque fut faite le 9 décembre 1472, mais la peinture fut, à mon avis, terminée beaucoup plus tard.

2. Ces petits tableaux furent d'abord attribués à Pisanello; mais à l'époque où ils furent créés cet artiste était mort depuis longtemps. Plus tard, on les attribua encore à Domenico Veneziano (mort également longtemps avant leur exécution), à Mantegna, à Bonfigli; plus récemment, M. A. Venturi a proposé de les partager entre Neroccio, Francesco di Giorgio et le Pérugin.

3. D'après le catalogue : *Guérison d'une femme stérile* (*Miracolo operato a beneficio di una sterile*). Mais, comme sur ce tableau saint Bernardin ne figure pas, ainsi que sur les autres, comme opérant un miracle, il est probable que l'interprétation qui veut y voir la naissance du saint est exacte

n° 2 : la délivrance d'un adolescent attaqué par un taureau furieux ;
 n° 4 : la guérison d'un garçonnet blessé par une pelle.

Le tableau n° 10 est encore à joindre à ces derniers. Il représente le monogramme du Christ entouré d'une gloire, dans une couronne de fruits, sur un fond bleu peint dans un ton argenté, subtil et frais. De la couronne de fruits s'échappent des deux côtés des rubans dorés qui ondulent : on retrouve partout, au-dessus des portes d'entrée des anciennes maisons de Pérouse, ces rubans souples et serpentant, les « *scherzi di nastro* » partant d'un médaillon ou d'une couronne. Dans le bas court une étroite frise, exactement du même modèle que l'encadrement des huit tableautins. L'identité de cette bordure des huit scènes précédentes et de ce large panneau n° 10 prouve qu'ils forment à eux tous un ensemble sorti du même atelier. Ce tableau est si merveilleusement exécuté qu'il peut passer pour une œuvre du maître lui-même.

Cette série est admirable à plus d'un titre ; elle fait même partie de ce que le *quattrocento* italien a produit de plus remarquable. Il est étonnant de constater quelles scènes animées, vivantes et dramatiques l'artiste a su tirer d'une légende si monotone et si incolore. Avec quelle liberté et quelle grâce, par exemple, voyons-nous s'entretenir les jouvenceaux élégants, sveltes dans leurs costumes de l'époque ! On a ici, mieux que partout ailleurs, l'occasion d'apprendre à connaître en détail les différents costumes d'alors. Qu'ils sont séduisants, les jeunes cavaliers avec leurs longues chaussures pointues, bleues ou rouges, avec leurs culottes collantes et leur taille fine serrée par une ceinture bien ajustée, avec leur opulente coiffure bouclée, la « *zazzara* », sur laquelle est hardiment posée leur toque rouge. Qu'ils nous semblent vénérables, les hommes aux manteaux amples, aux grands et larges chapeaux, et les femmes en longues et chastes robes de soie à taille courte, nu-tête ou coiffées de toile blanche¹ ! Quelle ferveur, quelle foi et quelle conviction chez les moines agenouillés ! Remarquez, par exemple, dans le n° 8, saint Bernardin au milieu des moines. Quelle vie, quel mouvement dans les scènes dramatiques des n°s 5, 6 et 7 ! Quel entrain, quelle passion chez les acteurs principaux, et quelle gamme de sensations, quelle fine observation du degré d'intérêt chez les différents spectateurs !

Mais le décor est plus admirable encore que les figures : quelle admirable architecture à l'allure fière et dégagée, ménageant ses

1. Les deux personnages à droite dans la *Naissance de saint Bernardin* sont d'intéressants portraits de contemporains.



Fiorenzo di Lorenzo pinx.

UN MIRACLE DE SAINT BERNARDIN : LA DÉLIVRANCE D'UN PRISONNIER
(Pinacothèque de Pérouse.)

échappées sur le splendide paysage ombrien, doucement vallonné, avec ses grands arbres au feuillage léger et ses fines collines baignées de soleil! L'espace s'élargit, tout est rempli d'air et de lumière. Sur le panneau n° 9 représentant la naissance de saint Bernardin, s'élève, dans l'atmosphère resplendissante de soleil, un palais blanc orné de colonnes et d'arcades d'une construction si légère, de proportions si fines, de perspective si parfaite, que l'artiste s'y révèle architecte consommé¹. Ici encore, le récit, lui aussi, est plein de charme. Avec quelle grâce, quelle finesse indescriptibles se trouve représentée la jeune accouchée dont la mignonne petite figure émerge de la couverture de soie bleue qui la couvre! Tout le tableau, avec son dallage de marbre clair, ses colonnes, ses loggias et ses arcades, si doucement baigné de clarté blanche et laiteuse, d'air et de lumière, rappelle dans sa facture, dans toute la façon dont il est traité, les meilleures œuvres de Piero della Francesca.

L'architecture du n° 8 est d'une splendeur égale. La scène se passe dans une cour au centre de laquelle se trouve un bassin en marbre, tandis que sur les côtés, de sveltes piliers de marbre soutiennent un arc de triomphe élancé. Au-dessus de l'arcade, sur le fronton, se lit l'inscription suivante : « S. P. Q. R. DIVO TITO DIVO VESPASIANO FILIO DIVO AUGUSTO A. D. MCCCCLXXIII FINIS. » Ici, l'architecture n'a pas la même blancheur enchanteresse que sur le panneau précédent, mais est d'une riche polychromie. Les piliers portent sur un fond bleu une riche ornementation à dessins de palmettes et de candélabres de couleur bronzée et tout près de l'arc de triomphe s'élèvent deux minces colonnes de porphyre.

Quels ont été les modèles de cette splendide et riche architecture de style Renaissance si caractéristique? Sûrement on ne les trouverait, à cette époque, ni à Pérouse, ni même à Rome. A Florence, à Sienne, ou peut-être dans l'Italie du Nord? On est tenté de penser à des monuments ou à des dessins de Bramante. Mais d'après ce que l'on sait de la carrière de Bramante, celle-ci ne commença que lorsque la série de nos panneaux était achevée ou au moins lorsqu'ils étaient déjà en cours d'exécution. Il est probable que sur ce point Fiorenzo a été influencé par ses contemporains siennois Francesco di Giorgio et son compagnon Neroccio di Lando. Nous y reviendrons.

1. Adamo Rossi, dans sa brochure *La Piazza del Sopramuro in Perugia* (Perugia, tipografia G. Guerra, 1887) a fourni la preuve documentaire que Fiorenzo di Lorenzo s'est livré réellement à des travaux d'architecte ou, en tout cas, a composé des plans de constructions.

A travers la baie de l'arc de triomphe, on aperçoit un paysage d'Ombrie vallonné, d'une beauté sereine, pénétré d'un rayonnant éclat argentin, un site de rêve. L'inscription de l'arc de triomphe est, à l'exception du millésime, empruntée à l'arc de Titus à Rome. De cela il ne ressort pas forcément que Fiorenzo ait été à Rome et ait personnellement copié l'inscription, même si l'on considère que d'autres détails de la peinture, tels les génies dans les angles latéraux de l'arc et la figurine ornant la volute correspondent aux ornements de l'arc de Titus. Comme le suppose Rosini¹, il est probable qu'il a copié l'inscription de l'un des arcs de triomphe qui furent érigés en l'honneur de Tito Vespasiano Strozzi, de Ferrare, qui avait séjourné peu avant à Pérouse, où il conduisait une ambassade. Il est très vraisemblable que l'un de ces arcs était copié de l'arc de Titus.

La main de Fiorenzo ne saurait, à mon avis, être méconnue dans cette œuvre. Tout la révèle : le type des figures des personnages jeunes ou vieux, leur pose, les gestes et la forme des mains, la forme des oreilles, souvent pointues à la façon de celles des faunes, ainsi que l'a remarqué Morelli; les draperies aux plis très accusés et aux cassures nettes, spéciales à Fiorenzo; enfin l'ornementation décorative de l'architecture, avec ses guirlandes, ses festons, ses palmettes, ses rubans flottants qu'on retrouve partout chez notre artiste : remarquez le dessin des palmettes des piliers, qui paraît presque identique dans la niche du retable de 1487, reconnu authentique, dont il sera question plus loin. L'architecture, dans les autres œuvres du peintre, par exemple dans le *Martyre de saint Sébastien*, déjà décrit, porte toujours le même caractère. Le paysage est également presque pareil dans ses autres peintures. Les amoncellements fantastiques de rochers, dans les nos 3, 6 et 7, se retrouvent dans l'*Adoration des Bergers* de Monteluçe, dans *Jésus pleuré par la Vierge, sainte Marie-Madeleine et saint Jérôme* (n° 25, salle XII), dans la peinture à fresque de l'*Adoration de l'Enfant Jésus* (n° 43, salle X); et la configuration étrange des légers nuages moutonnants, qui se trouve sur la plupart de ces petits panneaux, se répète de façon toute semblable dans l'*Adoration des Bergers* de Monteluçe, dans le *Christ pleuré* (n° 25, salle XII) et dans l'*Adoration des Rois Mages* (n° 6, salle XII).

Dans le coloris dominant le jaune d'or, le bleu d'acier, les différentes nuances de rouge, et le vert olive foncé. Cette dernière cou-

1. *Storia della pittura italiana*, t. III, p. 219.

leur apparaît aussi sur les trois tableaux exécutés par les aides de l'artiste. Le coloris, que distingue le ton frais et argentin, si particulier à Fiorenzo, est, malgré l'accentuation des tons locaux, moins bigarré et plus finement nuancé que dans ses œuvres de jeunesse déjà décrites.

Nous ne pouvons dire quels furent les aides qui peignirent les trois panneaux n^{os} 2, 3 et 4. Il est possible que deux mains différentes y aient travaillé. M. A. Venturi les attribue peut-être avec



Photo Allinari.

LA NAISSANCE DE SAINT BERNARDIN (DÉTAIL), PAR FIorenzo DI LORENZO
(Pinacothèque de Pérouse.)

raison, surtout les n^{os} 3 et 4, à un élève d'Alunno¹; d'autres à Lodovico d'Angelo. Mais c'est seulement de l'exécution matérielle qu'il est question; toute la conception de ces tableaux concorde, jusque dans les plus petits détails, avec les autres peintures de Fiorenzo et ne peut émaner que du maître lui-même.

Fiorenzo n'a-t-il pas eu d'autres collaborateurs? Je ne voudrais pas affirmer que non. Je suis même porté à croire, comme un autre critique, que l'élève de Fiorenzo, Bernardino Betti, surnommé Pinturicchio, devenu si célèbre plus tard, a collaboré à l'exécution de ces tableaux et y a largement participé².

1. *Studii sull' arte umbra del 400* (L'Arte, 1907).

2. « Il est vrai, écrit S. Weber (ouv. cité, p. 63) que ceux-ci aussi montrent

Pinturicchio (né en 1455, suivant Vasari) n'avait, il est vrai, à cette époque (1473), que dix-huit ans; mais la précocité des artistes italiens nous est connue par bien des exemples. Maints traits, d'une fraîcheur et d'une subtilité toutes juvéniles, se trouveraient ainsi expliqués. Je suis pourtant fort éloigné de partager l'avis de M. S. Weber qui attribue la création des deux plus fines peintures de la série (les n^{os} 6 et 7) à Pinturicchio. Je ne trouve pas de motif d'assigner à ces tableautins, qui, de l'avis de S. Weber, sont d'une harmonie et d'une perfection dépassant celles du maître, une place spéciale et de les attribuer complètement à Pinturicchio. Nous pouvons admettre avec vraisemblance que Pinturicchio a collaboré plus ou moins à toute la série, sans lui attribuer exclusivement un seul des petits tableaux. La comparaison instituée par S. Weber avec les fresques de la chapelle Bufalini à Santa Maria Araceli, à Rome, n'est pas convaincante. Il ne faut pas oublier que ces fresques furent peintes par Pinturicchio dans le plein épanouissement de son talent.

La série des petits panneaux de Pérouse marque un point culminant dans l'œuvre de Fiorenzo di Lorenzo. Il a bien créé plus tard des figures détachées plus considérables, touché des cordes plus profondes, traité des sujets plus sérieux et plus élevés, mais il n'a produit rien de plus parfait que la *Naissance de saint Bernardin* ou la *Résurrection d'une fillette tombée dans un puits*, où les figures, l'architecture et le paysage se fondent en un ensemble des plus harmonieux. Toutefois, pour nous, l'année 1473 n'est pas une aussi grande « énigme » qu'elle paraît être à MM. S. Weber ou J.-C. Graham¹, qui se trouvent, à cause de cette date, incités à contester à Fiorenzo la paternité de toute la série. S. Weber, comparant les petits tableaux avec le retable certain de 1487, dont il va être question, trouve que ces panneaux, qui lui sont très antérieurs, semblent beaucoup plus mûrs et plus poussés. A certains points de vue, il semble, en effet, qu'il en soit ainsi; mais à d'autres, non. Et quelle preuve cela serait-il? Certains artistes produisent leurs meilleures œuvres à un âge relativement jeune, d'autres à l'âge mûr. Du reste, un artiste peut arriver à la perfection de son talent plus tôt dans des tableaux de petites dimensions que dans des œuvres de grand format.

en somme complètement le caractère de Fiorenzo et des autres petits tableaux; pourtant l'exécution, le dessin plus doux, laissent deviner une autre main et vraisemblablement celle de Pinturicchio qui était manifestement son élève, et qui, par conséquent, travaillait probablement dans son atelier à cette époque. »

1. *The Problem of Fiorenzo di Lorenzo*, Rome, 1903.

S. Weber dit lui-même : « Sur de larges surfaces, l'artiste travaillait à grands traits vigoureux et s'occupait involontairement moins de



PHOTO ALBERT.

UN MIRACLE DE SAINT BERNARDIN
(LA RÉSURRECTION D'UNE FILLETTE TOMBÉE DANS UN PUIT)
PAR FIORENZO DI LORENZO
(Pinacothèque de Pérouse.)

pousser minutieusement les détails, tandis que, dans un format plus restreint, les réminiscences et les modèles de la peinture en minia-

ture le portaient à leur donner un fini qui prêtait à l'ensemble un air de plus grande perfection ¹. » Il est admis par la plupart des critiques que Fiorenzo a reçu le jour en 1440. Il aurait donc atteint la maîtrise que montre cette série en sa trente-troisième année, ce qui ne peut étonner personne. L'influence de Niccolò da Foligno et celle de Verrocchio, de Pollaiuolo et de Ghirlandajo, si visible dans ses œuvres de jeunesse, s'y fait moins sentir. Par contre, celle de Benozzo Gozzoli est indéniable; on n'a qu'à comparer la petite scène de la *Naissance de saint Bernardin* (n° 9) avec la partie de la prédelle de la Galerie Brera, à Milan, sur laquelle saint Dominique rappelle à la vie le petit Napoleone : les figures aussi bien que la composition ont, dans les deux œuvres, une ressemblance frappante ².

J'ai déjà mentionné Francesco di Giorgio et son collaborateur Neroccio. L'architecture si riche et si pittoresque des tableautins de Fiorenzo montre, en effet, des analogies avec des dessins de Francesco di Giorgio, comme les personnages élégants, pris sur le vif, offrent des analogies avec des peintures de Neroccio di Lando. Adolfo Venturi, qui a été le premier à faire remarquer la ressemblance de Fiorenzo avec ces deux artistes, surtout avec ce dernier, va même jusqu'à leur donner dans cette série la part du lion. Il voudrait leur attribuer deux panneaux, où les personnages seraient peints par Neroccio. La partie architecturale proviendrait alors entièrement de Francesco di Giorgio, car elle montre partout, comme il a été noté, la même facture. A. Venturi mentionne, à ce propos, surtout la prédelle offrant des scènes de la vie de saint Benoît, qui se trouve à présent aux Offices de Florence ³. La curieuse analogie qui existe entre cette prédelle et quelques parties de la série de la légende de saint Bernardin n'a pas échappé à cet éminent érudit. Mais la ques-

1. Ouv. cité, p. 57.

2. Le retable auquel appartenait cette prédelle se trouve à la National Gallery de Londres.

3. On ne saisit pas clairement quels panneaux il attribue à Neroccio di Lando et à Francesco di Giorgio : ce seraient d'après lui la « *Nascità di S. Bernardino* » et « *Il Miracolo operato del santo di una donna sterile* ». Mais, ce sont là, comme je l'ai déjà démontré, deux dénominations du même tableau. Au lieu de cette dernière scène, nous trouvons dans les illustrations de l'article celle de la *Délivrance d'un garçon attaqué par un taureau furieux*. Les figures de ce panneau ne peuvent provenir de la même main qui créa celles, si fines, de la *Naissance du saint*. Elles nous semblent tenir de plus près, par leur exécution grossière, à l'élève de Niccolò Alunno auquel A. Venturi attribue, probablement avec raison, deux de nos panneaux.

tion se pose de savoir si cette analogie ne pourrait pas s'expliquer par l'influence siennoise, à laquelle Fiorenzo était soumis, aussi bien que ses contemporains de Pérouse. Les autorités de San Francesco ne



Photo Alinari

LA VIERGE AVEC L'ENFANT ENTRE DES ANGES
AVEC SAINT PIERRE ET SAINT PAUL, PAR FIORENZO DI LORENZO
(Pinacothèque de Pérouse.)

se seraient sans doute pas adressées à Sienne quand elles avaient le choix entre des peintres ombriens comme Benedetto Bonfigli, Niccolò da Foligno, Fiorenzo di Lorenzo et autres. Dans le contrat concernant un triptyque destiné à Santa Maria Nuova, il fut stipulé que le travail devait être exécuté par un artiste de Pérouse¹.

1. Ann. X, v. c. 156. (Voyez W. Bombe, *Die Peruginische Malerei*, Berlin, 1912, Documents, p. 330.)

Venturi, dans l'article cité plus haut (*Studii sull' arte umbra del 400*) accordait encore à Fiorenzo di Lorenzo la moitié des représentations de la légende, et même la moitié la plus importante : les nos 5, 6, 7 et 8. Dans un article postérieur (*L'arte giovanile del Perugino*¹) il montre un autre sentiment. Ce n'est plus à Fiorenzo, mais au jeune Pérugin qu'il assigne la série. L'éminent critique d'art qui a trouvé la solution de tant de problèmes dans son œuvre monumentale, *Storia dell'Arte italiana*, s'est fait un devoir de combler l'une des lacunes les plus sensibles de l'histoire de la peinture italienne, en essayant de démêler quelles furent les œuvres de jeunesse du Pérugin. D'après M. Venturi, Fiorenzo n'a eu aucune influence sur le Pérugin et il n'est pas admissible qu'il ait été son maître. Bien au contraire : Fiorenzo (quoique l'aîné des deux) subit tout à fait son influence et devint son imitateur : « Il fut un de ceux, si nombreux, que le maître dominateur de la peinture ombrienne attira dans sa vaste orbite. »

Plusieurs œuvres importantes, que M. Venturi attribuait autrefois à Fiorenzo di Lorenzo, sont à présent — comme nous le verrons plus loin — données par lui au jeune Pérugin. Chez d'autres érudits, tel, par exemple, Morelli, nous pouvons également constater dans plusieurs cas un revirement d'opinion à plusieurs années de distance. Loin de trouver ce revirement blâmable, nous ne pouvons qu'admirer cette vivacité d'esprit, cette recherche infatigable de la vérité qui ne se sentent pas liées par des jugements antérieurs. Mais il en est de M. Venturi comme de ses devanciers : le critique plus âgé n'a pas toujours raison vis-à-vis du plus jeune. Du moins, je ne puis suivre le génial érudit dans ses hardies innovations poursuivies avec une ardeur juvénile. Je m'en tiens, malgré tout, à ses appréciations d'antan.

*
* *

Le retable authentique, signé et daté de 1487, qui est exposé dans le même cabinet, provient également de San Francesco. Au centre du retable est une niche vide portant, sur un fond bleu, un dessin de palmettes brunes, et qui contient autrefois soit une statue du Christ, soit, ce qui paraît plus vraisemblable, une statue de saint François. Des deux côtés Fiorenzo a peint les Apôtres saint

1. Dans l'*Arte*, 1911, p. 52.

Pierre et saint Paul. Dans l'arcade, au-dessus de la niche, on aperçoit dans une couronne de chérubins le buste de la Madone pressant tendrement l'Enfant Jésus nu contre son sein¹.

Un peu plus bas, dressés sur des nuages, deux anges adorant la Vierge. Une frise ornementale avec trois médaillons, dans lesquels se trouvent trois bustes de saints, tient lieu de prédelle. La niche est encadrée par deux pilastres corinthiens.

La Vierge est du type spécial à Fiorenzo : sourcils très relevés, ailes du nez à la courbe très accentuée, grand front bombé, bouche forte, aux lèvres légèrement pincées, autour de laquelle se dessine un pli de fatigue et de mélancolie. Les jolies têtes des chérubins aux ailes multicolores laissent deviner, comme l'a déjà fait remarquer S. Weber, d'un côté l'influence padouane, de l'autre une influence florentine. S. Weber pense à Desiderio da Settignano ou à d'autres artistes semblables. Du reste, il se pourrait que le maître eût été soumis à l'influence florentine à Pérouse même, soit par le tabernacle de Francesco di Simone dans l'église de Monteluca, soit par la façade de Saint-Bernardin d'Agostino di Duccio. Dans cette œuvre si riche les artistes pérugins ont puisé beaucoup de motifs ornementaux.

Pour l'Enfant divin, qui est d'une grande fraîcheur de facture et d'un modelé très précis, l'influence florentine se fait également sentir². Et partout, à Florence, se rencontrent les modèles qui ont pu inspirer les anges planant, aux vêtements flottants et à plis nettement brisés, fouettés par le vent. Ces corps d'anges, au vol aisé, d'une telle beauté de lignes, étaient une nouveauté dans l'art ombrien. Comparez-les avec les anges trapus, lourds et à silhouettes d'oiseaux, de Bonfigli, à ceux, maniérés et de mouvements exagérés,

1. L'Enfant porte un collier et une croix en corail. On trouve fréquemment dans les peintures ombriennes, l'Enfant Jésus portant au cou de ces chaînes, croix ou brins de corail. Il faut y voir des amulettes contre le *jettatore*, une préservation contre les mauvais esprits, surtout contre le « mauvais œil ». Même la colombe mystique qui plane au-dessus de Marie dans l'Annonciation porte souvent des coraux dans le bec ou dans les pattes : il en est ainsi dans l'Annonciation de Bonfigli. Aujourd'hui encore l'on porte beaucoup ces amulettes dans le peuple et même dans la haute société. Je tiens du prof. G. Balducci, à Pérouse, que déjà la couleur rouge feu représente pour le peuple santé et protection.

2. Elle est encore plus manifeste dans le tableau que l'ouverture du Musée Jacquemart-André vient de faire connaître à Paris et que la *Gazette* a reproduit (1913, t. II, p. 441). Fiorenzo apparaît dans cette œuvre comme un véritable disciple de Verrocchio.

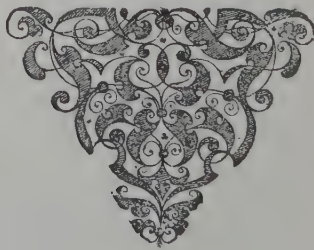
de la fresque attribuée à Caporali (salle IX, n° 8)! Nous retrouvons plus tard, avec une riche variété, ces anges de Fiorenzo chez Pinturicchio et chez le Pérugin.

Les deux Apôtres sont des figures pleines de caractère, plastiques, aux formes bien découpées. Là se rencontrent de nouveau l'influence de peintres-sculpteurs florentins, spécialement de Verrocchio, et l'influence de l'école padouane, surtout de Mantegna. Ils rappellent aussi beaucoup l'art ombrien primitif, particulièrement pour les têtes que l'on peut comparer avec celles des saints de Bonfigli et d'Alunno : il y a un notable progrès à constater dans la façon de traiter les vêtements qui, contrastant avec l'œuvre de jeunesse dont il fut question au commencement de cette étude (salle XII, n° 21) laissent plastiquement deviner le corps. En même temps, ils sont drapés naturellement et librement, et les plis ont une chute logique.

Nous ferons remarquer, de plus, que les deux Apôtres, comme aussi toute la composition figurée du retable, d'un caractère sévèrement décoratif, offrent une austère symétrie. Le coloris n'a pas la fine harmonie qui distingue, malgré les vives colorations, la série des tableaux de la légende de saint Bernardin. Il est froid et argenté ; mais les nuances brunes, rouges, vertes, jaunes et roses contrastent fortement. Dans l'ourlet des robes des deux Apôtres se lit l'inscription suivante : « FLORETIVS — T P PINSIT MCCCCLXXXVII » et sous la voûte de la niche : « ECCLESIAE VENERATOR FRANCISCI SERVI MONV-
MENTI ».

ÉMILE JACOBSEN

(La suite prochainement.)





LE CERVIN ET LE PETIT LAC DE STELLI, DESSIN PAR M. ÉDOUARD MONOD-HERZEN

LA GRAVURE AU MARTEAU

NOTRE but n'est point, aujourd'hui, d'indiquer, même sommairement, les innombrables procédés qui permettent d'obtenir une estampe, mais de rappeler les quelques données fondamentales nécessaires pour saisir l'intérêt que peut présenter une nouvelle gravure.

Il ne s'agit nullement, d'ailleurs, de décréter la prééminence de telle ou de telle technique. Tous les procédés sont bons, pourvu qu'on en connaisse les exigences, qu'on les adapte exactement à leur objet, et qu'on ne les torture pas pour les faire sortir de leur domaine propre. Ce sont, même, les limites, bien nettes, de ces domaines respectifs, qui évitent les doubles emplois, devraient empêcher les confusions, et laissent place à des moyens d'expression nouveaux, tout à fait intéressants. Nous ne considérerons guère que la gravure en noir, car la gravure en camaïeu et la gravure en couleur n'en sont que les dérivés.

*
* *

Il peut être utile, pour la commodité du langage, de parler de gravure « en blanc sur noir », très improprement appelée aussi « en relief », et de gravure « en noir sur blanc », ou « en creux ». Mais ces expressions, trop compréhensives, ont perdu toute précision, et l'on ne sait pas toujours s'il s'agit de la planche elle-même, ou de l'impression sur papier.

En réalité, entre les aspects ainsi évoqués, il existe tous les degrés possibles, suite progressive et continue entre deux termes extrêmes : la dénomination employée était donc mauvaise.

Il est beaucoup plus fécond de remarquer que les caractères d'une estampe dépendent étroitement de la *matière* mise en œuvre, au point que les propriétés de celle-ci *suffisent* pour expliquer entièrement ceux-là.

Si l'on encre une surface plane quelconque, et qu'on l'applique sur un papier, à la manière d'un cachet, il vient un noir uni. En perçant la plaque de trous, ou en y pratiquant des creux que l'encre n'atteint plus, on obtiendra, au tirage, tous les blancs voulus. Les blancs sont donc, ici, façonnés, tandis que les noirs sont *réservés*, c'est-à-dire donnés par les parties de la plaque non touchées par l'outil. Une impression de ce genre ne réclame que peu de force. Aussi cette technique, si simple, s'adresse-t-elle, tout naturellement, au *bois*, substance très maniable, rigide, mais pas très dure, et qui se laisse facilement entailler et couper.

Le procédé est d'une grande souplesse. Les estampes obtenues avec un bois gravé, ou, comme on dit, les gravures sur bois, ou même, simplement, les « bois », peuvent présenter tous les aspects de clair ou de foncé. Toutefois, le bois a pour qualité essentielle de permettre aisément les beaux noirs profonds, les traits vigoureux, larges et gras, et c'est en conduisant la recherche dans ce sens que l'on exaltera son *caractère* : là est le secret de la saveur extrême des estampes japonaises, ou des planches dues à un Lepère, à un Paul Colin.

Dans l'art de l'estampe, l'emploi du bois, en raison de sa simplicité, a précédé celui du *métal*. On essaya, cependant, de bonne heure, d'appliquer au métal la technique du bois, mais l'idée n'était pas heureuse, parce que la propriété fondamentale de la nouvelle matière, sa malléabilité, allait opposer à l'entreprise des obstacles quasi insurmontables.

En effet, percer des trous dans une planche¹ de métal, est relativement facile, mais très insuffisant. « Baisser » certaines parties, en les frappant, provoque des déformations avoisinantes, qui altèrent le plain du champ, résultat inadmissible et opération illusoire. Et si l'on tente de creuser le champ avec des gouges ou des ciseaux variés, la ténacité de la matière, celle des copeaux soulevés, rendent ce travail particulièrement ingrat : est-ce vraiment utile de

1. *Planche* dérive du grec *plax*, terme qui désigne toute surface unie et plane, sans spécification de matière.

s'adresser au métal, pour obtenir, avec tant de peine, ce que le bois donne sans effort ?

Notre voie présente alors une bifurcation bien curieuse.

On peut travailler le métal comme il vient d'être dit, mais, au lieu de le faire servir à l'impression, lui trouver une autre destination, plus en harmonie avec son grain précieux et avec le labeur déjà dépensé : dans les parties du champ qui auront été enlevées, dans le *champlevé*, on mettra de l'émail, autre matière précieuse. — Il est très intéressant de penser que l'on peut établir un parallèle complet entre les bois en couleur, à teintes plates, comme les estampes japonaises, et les émaux sur champlevé¹, et de montrer, que ces deux catégories d'œuvres ne sont que les adaptations, chacune parfaite en son genre, d'un même concept esthétique, à deux matières différentes. Ce sont deux langages en correspondance réciproque, et le cas est assez instructif pour mériter d'être signalé.

Mais on peut, aussi, vouloir quand même des estampes, et essayer de rendre un peu moins pénible le travail du métal.

Ceci ne s'obtient qu'en amenuisant les coups d'outil, puis les outils eux-mêmes, ce qui retentit fâcheusement sur le résultat. Les gravures obtenues jadis au *criblé*, c'est-à-dire en criblant la planche de petits trous, de petits creux, ont un aspect fruste et tout à fait inférieur : on dirait de mauvais bois. De plus, même ainsi modifié, le procédé n'est pas encore bien commode, ce qui explique son rapide abandon.

Il semblerait cependant qu'il n'y eût qu'à continuer dans cette direction, et à diminuer encore les entailles, les « tailles » faites dans le métal. Mais alors un autre malheur survient : l'encre atteint le fond des tailles, les remplit, et la planche appliquée sur le papier nous donne, de nouveau, le placard noir uni dont nous parlions plus haut, et c'est le néant.

* * *

Toutefois, comme toutes les catastrophes, celle-ci comporte un enseignement fécond, et c'est de la cause même qui l'a provoquée que sortira la solution cherchée.

En effet, si l'on encre une planche de métal poli, puis *qu'on l'essuie bien*, il ne viendra, naturellement, à l'impression, rien du

1. Cette expression est seule correcte. La locution, légitime, d'*émail cloisonné*, a engendré celle, abusive, d'*émail champlevé*, qui contient un véritable contre-sens.

tout. Mais si la planche porte des tailles ou des rayures¹ suffisamment menues, l'encre restera, par capillarité, dans ces creux, même après un essuyage soigné. En plaçant alors, sur la planche ainsi préparée, une feuille de papier humide, et en faisant passer le tout dans un puissant laminoir, dont l'un des rouleaux est garni de feutre, la pression forcera le papier à pénétrer dans les moindres sillons du métal, fût-ce les plus aigus, et à s'y encrer tout du long. Ici, ce sont donc les noirs qui sont façonnés, tandis que les blancs seront donnés par les *réserves* de la planche : juste l'inverse de ce qui se passait pour le bois.

Tel est le principe de la gravure sur métal.

Il est simple, mais la technique ne l'est guère. D'abord, parce que l'essuyage (*l'essui*, en style d'atelier) est toujours une chose délicate. Ensuite, parce que l'outil, qui laisse une trace sur le métal, lui imprime un tel caractère, que l'étude de son maniement acquiert une importance capitale : on peut dire qu'il y a autant de techniques qu'il y a de manières de rayer le métal, et ceci tient à la nature même de la matière, dont la texture fine et serrée révèle avec une acuité singulière les moindres modifications qu'on lui fait subir.

Les gouges et les ciseaux ont dû s'amincir de plus en plus, nous l'avons vu, et se sont réduits au *burin*. Sans doute, la taille au burin est lente, et son apprentissage est sévère, mais ses lignes ont l'éloquence suprême, et en face des admirables estampes d'un Pieter Dupont², pour ne point parler des anciens, on ne peut que déplorer de ne pas lui trouver plus d'émules.

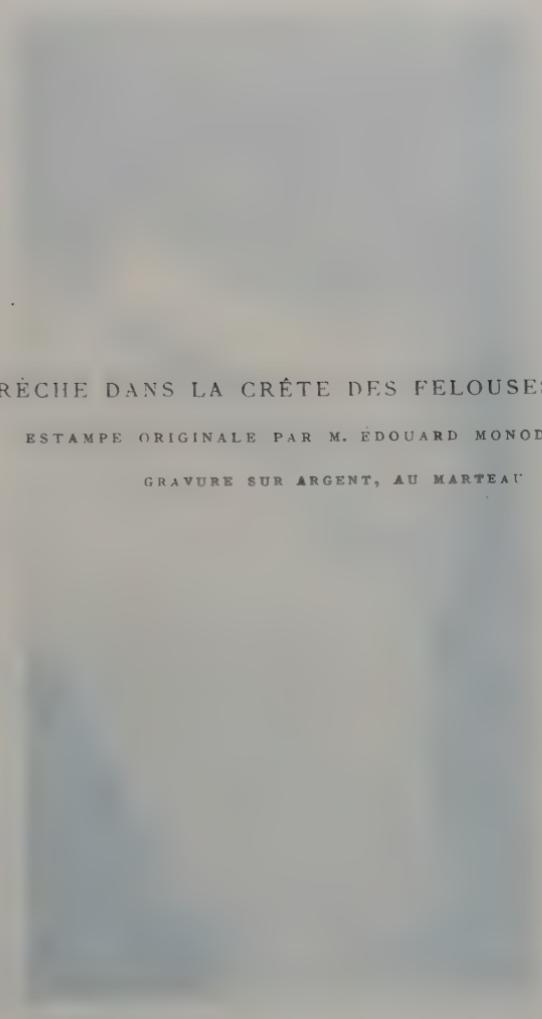
Du burin, on en vint à la pointe, et, de la pointe, à l'eau-forte. Le burin a pour lui la vigueur et la puissance; la pointe sèche, la légèreté et une ténuité extrême; l'eau-forte, une souplesse et un charme incomparables. Le trait du premier pourrait parfois manquer un peu de velouté; celui de la seconde, courir le risque de rester un peu menu; et celui de la troisième, de devenir un peu mou. Aussi les associe-t-on souvent ensemble, pour obtenir un maximum d'effet.

L'élément essentiel de ces trois gravures est le *trait*, trait relativement mince et délié. Le trait est hautement expressif. Il peut atteindre à un très grand caractère.

Cependant, comme toute chose, il a ses limites. Dans les estampes de Rembrandt lui-même, il y a des teintes qui ne sont pas dues

1. *Graver* provient d'un terme ancien, qui voulait dire spécialement *raayer*.

2. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 134.



BRÈCHE DANS LA CRÊTE DES FELOUSES (SAVOIE)

ESTAMPE ORIGINALE PAR M. ÉDOUARD MONOD-HERZEN

GRAVURE SUR ARGENT, AU MARTEAU



au trait seul. Le trait ne peut donner qu'exceptionnellement les tons *grenus*; il ne peut donner, non plus, ni les noirs unis, ni un gris continu. Sans doute, il y a bien les *hachures* dont l'aspect peut présenter d'appréciables qualités plastiques, mais cependant jamais les hachures ne pourront tenir lieu d'un *à-plat* véritable.

Or, on peut avoir besoin de dégradés insensibles, et, plus encore, d'à-plats, à-plats à grain de tout genre, visible ou évanouissant, et ce besoin ira probablement en s'accroissant avec les tendances, dites « décoratives », de l'art moderne.

On a donc cherché, depuis longtemps, à se libérer, à s'évader des hachures. On y parvient, soit par des moyens chimiques, soit par des outils.

Toute substance capable d'attaquer le métal de la planche, rend son champ rugueux, apte, par là même, à retenir l'encre et à donner, au tirage, un ton continu. — Si, de plus, entre le mordant et la planche, on interpose un isolant, non point uni, comme pour l'eau-forte ordinaire, mais déposé irrégulièrement, jusqu'en nuage pulvérulent s'il le faut, l'attaque produira les aspects les plus divers et les grains les plus variés. Tous ceux qui ont vu les splendides gravures de Goya savent le parti merveilleux qu'on en peut tirer.

Cependant tous les procédés issus de ce principe, vernis mous, aquatintes diverses et nombreuses, présentent certains inconvénients. La nature même de l'action chimique donne des contours arrondis, toujours doux, sinon mous, et d'allure *uniforme*. S'il est réellement parfait, comme fit Goya, d'opposer la douceur impersonnelle de grands à-plats à la vie intense d'un trait incisif, on se meut, néanmoins, dans un domaine dont les limites se laissent deviner assez vite. On peut essayer de nuancer les effets, en enlevant le grain, par places, avec un grattoir, ou en l'écrasant par un brunissoir, mais on ne change ni son allure ni son caractère, qui restent uniformes.

Le perfectionnement ultime de ce procédé, dans le sens industriel, a conduit, de nos jours, à la photogravure ou héliogravure, qui donne des résultats intéressants, mais dont le moindre défaut, et il est capital, est de manquer complètement d'*individualité*.

Dans le désir d'obtenir, avec moins de peine, des effets plus foncés ou plus nuancés, on a imaginé ensuite de matter les planches à l'outil, en poussant l'opération jusqu'au noir. L'outil employé, très rugueux, et de forme spéciale, se nomme *berceau*, parce qu'on s'en sert en l'appuyant assez fort contre la planche, et en lui imprimant un mou-

vement de roulis. La planche est mattée tout entière, uniformément, si bien qu'au tirage elle donnerait un noir continu. On la travaille au grattoir et au brunissoir, qui en font sortir les lumières, tout comme, sur le bois, l'outil coupant, mais sans sa vigueur. En effet, la gravure au berceau, ou « manière noire », permet de rendre les modelés les plus souples, les reflets les plus doux, mais le corollaire de ces qualités est la mollesse et le manque d'accent, défauts communs à tous les procédés faciles. Et l'uniformité de son grain, qui reste perceptible partout où il n'y a pas un noir complet ou un blanc pur, achève de la rendre impersonnelle¹.

* * *

Pourtant, le principe même, le travail direct du métal par l'outil, était excellent, et il est tout à fait singulier qu'en présence des inconvénients qui précèdent, personne n'ait songé au *ciselet*.

La raison en est, sans doute, que la ciselure est un métier dont l'apprentissage est assez long, dont la pratique demande un œil fin, une main délicate, et exige un soin, peu compatible, peut-être, avec la hâte fiévreuse qui dévore notre époque. Les artistes de jadis la tenaient en grand honneur. Ceux d'aujourd'hui l'ignorent. Ils l'ont abandonnée à des ouvriers, pleins de bon vouloir, mais mal instruits, qui la traitent en dépit du bon sens, lui font mettre au jour des enfants mal venus, et ainsi aggravent encore le discrédit où elle git actuellement.

Et c'est vraiment grand dommage. Il n'est point de langue plus noble, plus vigoureuse et plus douce à la fois, plus nuancée et plus forte tout ensemble. La ciselure a cette qualité supérieure d'être la technique spécifique du métal, c'est-à-dire particulière à lui et à lui seul². Fondée sur la propriété essentielle du métal, la malléabilité, elle résulte d'une adaptation parfaite à la matière, ce qui lui assure des accents inimitables. Et, comme tout bon ciseleur fait ses outils lui-même, il n'est point de moyen d'expression qui possède autant d'individualité.

Les ciselets sont des marteaux déguisés. Il ne serait pas pratique d'avoir un jeu considérable de marteaux. Mieux vaut n'en avoir

1. La manière noire, elle aussi, a un ultime succédané en photographie, qui est la gravure en fac-similé, ou simili-gravure, au quadrillé bien connu, à l'aspect flou et « inexistant », comme disent les artistes.

2. Appliquer le mot *ciselé* à une matière autre que le métal est un abus de langage que rien ne légitime.

qu'un, mais posséder un grand nombre d'outils sur quoi l'on frappe, marteaux par procuration, en somme.

Les ciselets sont de longs clous d'acier, très spéciaux, de toutes dimensions, dont l'extrémité *mousse* est taillée d'une manière appropriée : elle est droite ou cintrée ; plus ou moins allongée, ou plus ou moins élargie ; plane, mi-bombée, ou bombée ; à section rectangulaire, carrée, circulaire, fuselée, ovale, etc., etc. ; on l'a polie, mattée, grenée, striée, etc., etc.

En faisant ainsi des outils, au fur et à mesure des besoins qui naissent, on finit par en avoir un grand nombre, des centaines assurément : tout dépend de ce qu'on a à dire. Dans leur langage, les ciselets jouent un peu le rôle des 1260 syllabes du chinois. Que ceci n'effraie point : le vocabulaire d'un homme de culture moyenne est autrement étendu, et il n'est pas plus difficile de « trouver ses ciselets » que de trouver ses mots.

Enfin, la manière de conduire l'outil, pendant qu'on le frappe, peut varier à l'infini : on peut le faire progresser vite, ou lentement ; parallèlement à sa position initiale, ou changer constamment son orientation ; le faire filer, toujours dans le même sens, ou au contraire le faire revenir en arrière pour croiser ses anciennes traces, etc., etc. On conçoit qu'il n'y ait, de la sorte, aucune limite au champ ouvert à nos recherches.

Le trait que donne le ciselet est souple et pur. S'il n'est pas, de son naturel, aussi ténu que peut l'être celui de la pointe sèche, il est plus ferme que celui de l'eau-forte, et moins froid que celui du burin. Il est, facilement, aussi robuste et aussi large qu'on le désire. Cette dernière particularité permet de produire des estampes de dimensions aussi étendues qu'on voudra, sans risquer aucune mièvrerie.

Le ciselet peut produire, facilement aussi, tous les grains possibles et imaginables, depuis les plus forts, qui donnent les noirs profonds, jusqu'aux plus nuageux, qui donneront des gris à peine perceptibles, et cela avec l'immense avantage, inconnu avant lui, de pouvoir les doser, les nuancer, et les distribuer à volonté : le grain dû au ciselet est toujours *vivant*.

Si nous insistons sur cette question du *grain*, c'est qu'elle correspond à l'un des trois problèmes plastiques fondamentaux.

En effet, dans tout être de nature, pris pour modèle, on remarque bien vite la disposition et la proportion de ses différentes parties, qui lui donnent son ordonnance ou son style ; la qualité de ses

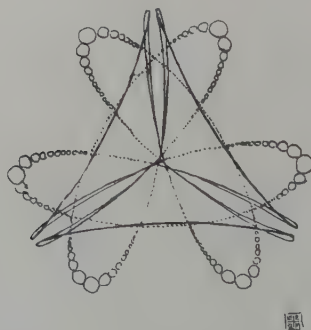
contours, qui lui donnent son type individuel ou son caractère; et une structure qui transparait en quelque sorte sous sa surface, en dotant celle-ci de menus accidents où la lumière joue, et d'où il résulte, à la fois, une « valeur » et une « matière ».

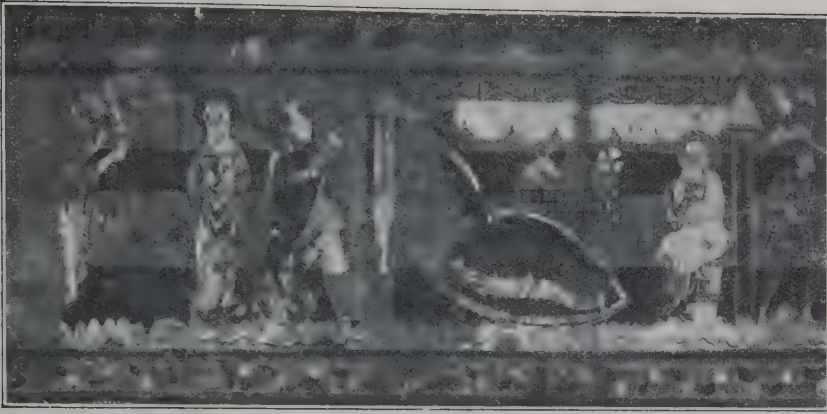
A ces trois données correspondent la composition, le dessin et l'évocation de la matière. Or, on sait l'importance que les artistes attachent à cette dernière. Il est même certain que, pour tout art, la multiplicité des techniques et des procédés n'a d'autre origine que l'inquiétude d'une sensibilité toujours éveillée, désireuse de traduire les impressions qu'elle reçoit, souvent déçue par l'imperfection des moyens dont elle dispose, et toujours impatiente d'en découvrir de nouveaux : la variété des traces du ciselet, en la dotant d'un clavier dont l'étendue n'a pas de limite, lui apparaît donc comme un trésor sans prix.

Disons, enfin, qu'un des mérites, et non des moins curieux, de l'emploi du marteau est de provoquer dans la structure du métal une transformation appelée *écrouissage*, qui a pour effet de le rendre beaucoup plus dur. Il y a là un phénomène, tout à fait remarquable, de fixation automatique de l'image, d'où ce résultat, fort précieux, qu'une planche ainsi travaillée saura supporter, sans faiblir, un tirage beaucoup plus élevé que si elle avait été gravée par un autre moyen, *quel qu'il soit*.

Ceci permet de s'adresser éventuellement à des métaux relativement tendres, comme l'argent, par exemple, qui donnent, sous l'outil, des effets gras et veloutés, en même temps que de beaux blancs.

ÉDOUARD MONOD-HERZEN





L'ANNONCIATION, LA VISITATION, LA NATIVITÉ, FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

LES FRESQUES ROMANES DE BRINAY¹



ÉGLISE DE BRINAY (CHER)

S'il est peu de personnes qui n'aient quelque notion des Primitifs italiens et qui ne connaissent les noms de Cimabué, Giotto, Simone Martini, il en va différemment quand il s'agit des Primitifs français. La voix pourtant éloquente de Mérimée, décrivant dès 1845 le trésor des fresques de Saint-Savin, n'a pu attirer suffisamment l'attention sur les productions picturales de nos ancêtres.

Il est juste de reconnaître que les œuvres des peintres français des époques romane et gothique ont beaucoup plus mal résisté aux siècles que celles des sculpteurs. Pour affirmer la splendeur d'un mouvement artistique en France dès l'époque carolingienne, nous ne pouvons plus nous appuyer que sur les admirables manuscrits, qui ont trouvé un sûr asile dans les bibliothèques.

1. Il a été fait deux communications au sujet de ces fresques, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et à l'Académie des Beaux-Arts.

Un heureux hasard m'a fait découvrir toute une suite de fresques du ^{xii}^e siècle dans la modeste chapelle de Brinay¹, en Berry. Cette chapelle, précédée d'un porche rustique et pittoresque, forme un vaisseau presque carré qui communique par une baie avec un chœur également carré, long de 8^m50, large de 7^m80 et haut de 5^m40 jusqu'au tirant de la toiture de bois en forme de carène renversée. Les murs étaient grossièrement crépis et tellement moisissés que la chute d'une lamelle de plâtre laissa un jour distinguer dans la poussière un vague trait noir. L'examen de cette écaille, qui me fut soumise, me parut déceler l'indication d'une arcade sourcilière surmontant un œil et me décida à pousser tout alentour des recherches aussi prudentes qu'impatientes. De proche en proche l'exhumation des peintures ensevelies sous le plâtre agrandit le champ des recherches et, les quatre murs une fois délivrés de leur suaire, une œuvre de la plus ancienne peinture française se trouva presque tout entière rendue à la lumière. Cette découverte vient enrichir l'héritage trop restreint laissé par nos maîtres romans; elle nous fournit l'occasion de rappeler leur existence, en présentant un spécimen de leurs productions, qui précède de tout un siècle l'ère de Cimabué. Pour l'histoire de l'art français, de tels événements ont leur importance.

*
* *

Les fresques de Brinay montrent une fois de plus que l'art des peintres était fécond en France au ^{xii}^e siècle. Le rôle de la peinture dans cette chapelle ne se borne pas, en effet, à décorer les murs de couleurs variées, avec une égalité quelque peu barbare : il s'élève

1. Commune du département du Cher, arrondissement de Bourges. Brinay eut jadis une certaine importance par suite du service de batellerie sur le Cher. Dans l'étude de M. Gauchery sur un livre d'Heures de Jean Lallement, on lit aux pièces justificatives les lignes suivantes : « Aujourd'hui XV... de... 1540, par nobles hommes et sages, sire Jehan Lallement conseiller du roi nostre sire, trésorier général du pays de Lang... et maire de la ville de Bourges, et Bienaimé Georges, l'un des échevins de cette ville, a esté fait marché avecques Jacquemin de Bettancourt, charpentier demeurant à Verdaulx, en la paroisse de Brinay, en la manière qui suit »... pour faire une écluse à l'endroit dénommé la Cour, sur le Cher, près de Vierzon, destinée à remplacer l'ancien ouvrage du ^{xv}^e siècle, sur les plans de l'« ingénieux » de Milan. Cet « ingénieux » n'était autre que Léonard de Vinci. Le texte dit : « faire les dites portes de la façon que l'ingénieux de Milan a baillé la forme ».

à un spécimen de décoration murale, qui égale les œuvres italiennes de même siècle.

Les quatre murs du chœur, qui mesurent approximativement 8 mètres de long sur 5 de haut, sont littéralement « estoffés », ainsi qu'on disait à la fin du Moyen âge, et ce n'est pas une mince surprise pour ceux qui ont connu autrefois l'édifice, car, avant la découverte, le chœur et la nef ressemblaient à une grange ou à une vaste étable.

C'est même à l'humilité de l'édifice que les fresques doivent d'avoir subsisté : jamais, au cours des siècles, on n'eût à s'aviser de faire des réparations architecturales dans l'église, puisque l'architecture y était nulle. Ne doutons pas que si les peintures n'eussent été badigeonnées on n'eût considéré comme un véritable devoir de les jeter bas au temps de Louis XIV et, il y a cinquante ans, le maçon qui les eût découvertes n'eût pas hésité à les repiquer pour y attacher son mortier. Il faut donc rendre grâce à la calme obscurité qui enveloppa l'église de Brinay, car c'est elle qui fut la plus sûre gardienne de la richesse artistique retrouvée aujourd'hui.

Les fresques traversèrent ainsi les siècles, dérobées aux outrages des hommes sous plusieurs couches de peinture, l'une simulant un appareil de pierre, une autre à fond rouge, une dernière enfin d'ocre jaune, toutes recouvertes également de la couche de plâtre superficielle. Les travaux de déblaiement que je dus effectuer permirent de retrouver aussi sous des épaisseurs de maçonnerie rapportée la grande fenêtre centrale et les deux petites fenêtres en lancette aiguë visibles sur le mur du pignon oriental¹.

Malgré les mutilations, on peut encore se rendre compte de la physionomie recueillie de la chapelle ; ses trois fenêtres versaient la lumière au fond du chœur, et dans l'ombre des murs du chœur s'étendait la belle décoration romane ; les solives et les tirants peints, l'intérieur, tout habillé, du sol au plafond, de couleurs vives, devaient présenter pour l'époque un aspect de richesse qui étonne dans un si humble lieu.

Les fresques tapissent le chœur, épousant les formes des fenêtres et de la baie d'entrée, bordées en haut et en bas par des bandeaux décoratifs, et divisées dans leur hauteur en deux étages par un troisième bandeau. Cet encadrement courant parallèlement le long des

1. Au xiv^e siècle deux grandes fenêtres en tiers-point furent percées au hasard dans les murs, et détruisirent de notables fragments de la décoration, recouverte sans doute dès cette époque.

murs contribue à mettre un peu d'unité dans une succession de scènes fort diverses¹ qui présentent une illustration des Évangiles depuis l'Annonciation jusqu'aux Noces de Cana, accompagnée de la figuration des Grands Prophètes et des principaux Apôtres.

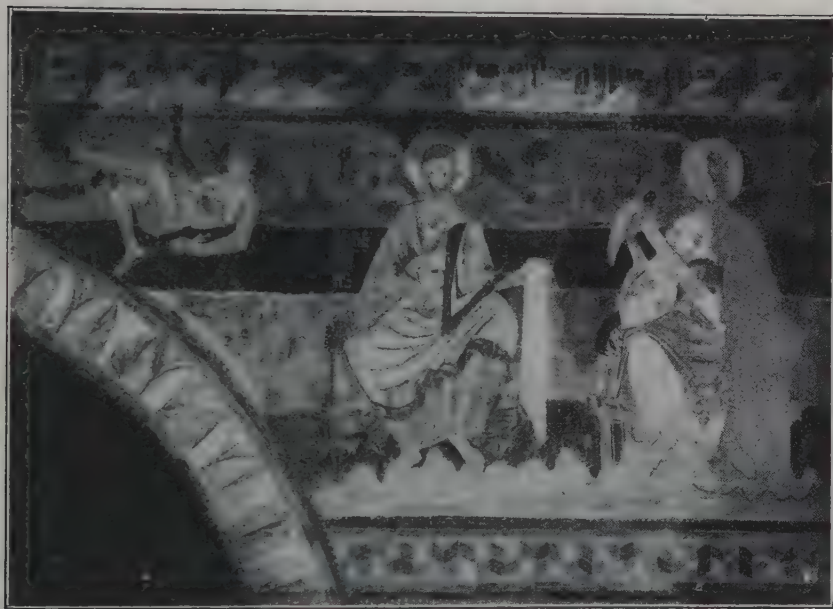
En entrant dans le chœur, on distingue au revers du mur où est percée la baie d'entrée, sur le fond divisé en bandes parallèles, où alternent le jaune, le rouge, le vert, le blanc, deux Prophètes assis sur des sièges de formes circulaires : l'un est dénommé *Jeremias* ; au-dessous des Prophètes, deux silhouettes d'Apôtres, endommagées, mais d'un beau caractère. A côté de Jérémie et au-dessus de la baie, une véritable énigme nous est proposée par une figure d'homme nu, couché sur le dos et qui se livre à de violentes contorsions pour tirer à l'aide de sa main gauche une flèche enfoncée dans son pied droit. C'est en vain que l'on chercherait une explication de l'énigme de l'autre côté de la baie, où une figure devait faire pendant à celle-ci : tout le panneau symétrique aux deux couples de Prophètes et d'Apôtres a disparu sous l'action des pluies, qui l'ont totalement raviné.

L'illustration des scènes mêmes de l'Évangile s'étend sur les deux murs latéraux et sur celui du pignon, en débutant sur le mur latéral gauche : en suivant ainsi, nous voyons — et parfois ne faisons qu'entrevoir — l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Naissance du Christ*, l'*Annonciation aux bergers*, le *Voyage des Rois Mages*, les *Rois Mages chez Hérode*, l'*Adoration des Rois Mages* (?), le *Retour des Rois Mages*, la *Présentation au Temple*, le *Massacre des Innocents*, l'*Ange avertissant Joseph*, la *Fuite en Égypte*, le *Baptême du Christ*, la *Tentation du Christ*, le *Christ servi par les anges*, et les *Noces de Cana*. Ni la Cène, ni la Passion n'ont ici leur figuration, et comme on ne saurait croire que les fresques aient eu une suite sur les murs de la nef, on est forcé de penser que la limitation fut volontaire, et que l'artiste voulut s'en tenir à illustrer un premier cycle, celui qui s'arrête à l'entrée de la vie publique du Christ, et qui, dans la plupart des séries iconographiques du Moyen âge, a pour suite le cycle de la Passion.

De l'*Annonciation* nous ne possédons qu'une moitié, car l'ange Gabriel n'est plus qu'à demi discernable à un pied, à deux mains très vagues et à un fragment de robe blanche et rose : peut-être

1. La nef semble n'avoir jamais reçu de décoration, et nous n'avons pu en relever trace nulle part ailleurs qu'immédiatement autour de la baie médiane où court une bordure rouge.

l'Annonciateur tenait-il une fleur en main? Il a été impossible d'en trouver trace, sans qu'on puisse d'autre part nier qu'elle ait pu exister : de même, une sorte de ligne rougeâtre et noire part du corps de l'ange en se dirigeant vers l'auréole de la Vierge, et portait peut-être les mots de la Salutation angélique ; le temps a rongé tout cela et l'a noyé dans le vague. Lors de sa découverte, l'*Ancilla Domini* était singulièrement pâle et effacée ; tout proche cependant, sur l'échafaudage, j'avais deviné son grand charme, et après la mise



LE PROPHÈTE JÉRÉMIE ET UN AUTRE PROPHÈTE, FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

en état définitive des fresques, elle est redevenue telle que l'avait créée le maître roman : une délicieuse figure auréolée, vêtue de rose, d'un sentiment très délicat ; sa tête pâle coiffée d'un voile blanc, le geste étonné de ses deux mains maladroites, le style de toute la silhouette, en font un morceau dont la grâce imprévue étonne et séduit au milieu de l'anonymat général des figures environnantes.

Sur la droite de ce tableau deux formes de femmes embrassées se devinent : l'une, vêtue de rouge et blanc, porte un voile blanc sur la tête, l'autre n'a conservé que la moitié de son corps drapé de jaune et blanc ; chez les deux personnages, la moitié supérieure est irrémédiablement altérée, une main est indistincte, une autre semble se poser sur un sein, et coïnciderait avec le geste touchant que les

artistes du Moyen âge avaient coutume de prêter à sainte Élisabeth. Le bas des figures, en assez bon état, montre deux paires de petits pieds, chaussés comme il était de règle pour la Vierge et les saintes.

Le sujet suivant, la *Nativité du Christ*, a une représentation assez originale, bien qu'on la retrouve aussi dans les miniatures et les peintures byzantines du ^{xiii}^e siècle. La Vierge, vêtue de rouge, est couchée dans un grand lit en forme de berceuse, dont les draps débordent un peu, tandis que, côte à côte et au-dessus d'elle, l'Enfant Jésus repose dans une crèche de forme carrée, réchauffé par l'haleine de l'âne et du bœuf populaires. Tout près, saint Joseph veille, assis sur un siège carré, les pieds posés sur une sorte de banc, et cette scène, encadrée de petites tours étroites et hautes au toit pointu, est vraiment remarquable par le caractère réaliste et familial du décor. Malheureusement, toute une partie de la fresque est détruite par une longue lézarde qui intéresse la moitié du corps de la Vierge, la tête de son lit et une portion de rideau blanc drapé en forme de baldaquin. L'*Annonciation aux bergers* continue le panneau, toujours sur le même étage, montrant un ange qui descend du ciel dans un halo vert et parle à quatre bergers : deux d'entre eux s'agitent, assez émus de l'incroyable nouvelle, tandis que, des deux autres, l'un joue de la syrinx et l'autre souffle dans une corne pour assembler les troupeaux, représentés en l'occasion par deux brebis, dont la moitié postérieure reste seule, et par deux chèvres affrontées qui cabriolent sur une colline. Les gestes de ces paysans sont bien trouvés et leur groupe n'est pas sans une recherche de composition assez heureuse. En suivant sur la droite, on rencontre le haut d'un arbuste à fleur blanche dont le pied se perd dans la déchirure causée par la fenêtre percée après coup; enfin, avant d'arriver à l'angle du mur, on trouve la *Marche des trois Rois Mages*. A cheval sur des bêtes blanches et alezan clair, harnachées de riches selles, les rois astronomes conversent et discutent en se montrant l'étoile de la Nativité qui brille devant eux. Leurs jambes maillées de fer et chaussées d'éperons passent sous la courte tunique, leurs têtes sont ceintes de couronnes dont l'une est ornée des fleurs de lys.

Nous retrouvons ces mêmes Rois Mages au début de l'étage inférieur, à gauche : mais là, leurs silhouettes sont bien peu perceptibles, détruites à mi-corps par la chute de l'enduit; elles semblent indiquer la visite que les rois firent à Hérode afin de s'enquérir de la naissance du Messie et du lieu où ils le pourraient adorer. Une grande scène se présentait ensuite, dont l'extrême sommet subsiste

seul, montrant le derrière d'une tête d'homme âgé et le haut d'une tête de femme voilée de blanc : elles se détachent sur un fond vert qui semble avoir pu être bleu, au milieu des arches d'une construc-



LE MASSACRE DES INNOCENTS ET LA FUITE EN ÉGYPTÉ
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

tion assez compliquée, simulant un palais ou un temple. Le peu que nous voyons ne permet pas d'interprétation certaine ; plusieurs fragments, qui s'aperçoivent derrière l'Hérode du panneau précédent, restent de même sans explication et se rattachent peut-être au même

sujet; l'emplacement, cependant, et la suite logique de la légende divine font supposer qu'il pourrait s'agir d'une *Adoration des Rois Mages*, dont la représentation manque justement dans le cycle de Brinay. Un grand vide, causé par le percement d'une des fenêtres postérieures, interrompt ici la continuité des peintures, et dans l'espace qui reste, sur la fin du mur à droite, nous retrouvons presque la répétition d'une scène déjà vue : ce sont les Rois Mages à cheval s'éloignant de Bethléem, l'artiste ayant voulu probablement illustrer cette parole : qu'ils « vinrent d'un côté et repartirent d'un autre » pour éviter d'avoir à renseigner le tétrarque de Galilée.

Le mur du fond du chœur, percé de sa grande fenêtre et de ses deux petites ouvertures latérales, a gardé assez intacte toute sa décoration : la ligne de faite de l'étage supérieur dépasse le tracé du cintre de la fenêtre médiane, et la fresque enjambe l'ouverture ; afin de mieux marquer l'unité d'ensemble de son panneau décoratif, l'artiste a fait courir des deux côtés le même sujet : le *Massacre des Innocents*, qui se déroule dans toute la longueur, de gauche à droite. Au début, on voit Hérode assis sur un siège semblable à celui des Prophètes et tenant à la main un glaive qu'il remet à ses soldats avec ses instructions : sans tarder, on assiste à l'exécution des ordres de massacre, et les soldats décapitent les jeunes enfants arrachés aux bras de leurs mères. Les Saints Innocents sont représentés nus, à genoux, dans la pose ordinaire des martyrs chrétiens, et dessinés de façon très sommaire ; un flot de sang jaillit en gerbe de leurs cols tranchés ; l'immobilité uniforme de leurs gestes contraste avec l'expression assez pathétique de la douleur des mères.

Le souci de garder une très grande clarté dans l'exposition de ses sujets a conduit l'artiste à intervertir l'ordre chronologique des faits évangéliques, et c'est ainsi qu'après le *Massacre des Innocents*, nous revenons à la *Présentation au Temple*. Cette scène, bien conservée, se trouve sur le côté gauche du mur du pignon oriental ; presque toutes les figures en sont entières, et cette bonne fortune assez rare nous permet de goûter le charme très vif dont le maître roman sut fleurir certaines d'entre elles. Saint Joseph présente les deux tourterelles au grand prêtre qui se trouve derrière la table d'offrande, tandis que l'Enfant Jésus est porté par le prophète Siméon, l'homme juste selon l'Évangile, celui que l'esprit de Dieu visitait. La prophétesse Anne et la Vierge se trouvent à l'extrémité du panneau et ne semblent presque pas participer au sujet, tant leurs

figures sont peu groupées à l'ensemble de l'action. Ainsi que partout, dans les tableaux de Brinay, les personnages sont vus de large trois quarts, presque de face, et les visages gardent un peu de cette impassibilité hiératique longtemps de mise pour les êtres divins. Malgré ce détail, il faut s'arrêter cependant aux silhouettes vraiment très typiques des deux femmes. Le maître roman les a revêtues d'une noblesse et d'une grâce élégantes qui sont tout à fait spéciales, aussi loin des statues étirées et quasi momifiées de Chartres, que de la majesté douce des Madones byzantines ou siennoises.

Un tableau de grandeur égale orne l'étagé inférieur du côté opposé, à droite de la fenêtre, représentant l'*Avertissement de l'ange à saint Joseph* et la *Fuite en Égypte*. D'une part, saint Joseph assis porte la main à son oreille en écoutant la voix de l'ange (toute petite figure qui descend du ciel), et une porte étroite et haute nous indique déjà le départ prochain hors de la ville. De l'autre, la Vierge, tenant l'Enfant contre son sein, s'enfuit sur un âne blanc que Joseph guide par la bride. La figure de la Vierge est particulièrement curieuse : on voit, en l'observant, combien l'artiste roman, qui était un véritable maître, restait sous l'empire des traditions ; le schéma général de sa silhouette vient, en effet, se circonscrire exactement dans un ovale presque parfait, et l'on peut se rappeler la fréquence de cette forme dans les représentations divines que tracèrent les artistes de tradition byzantine. À côté de cette figure qui a la marque précise d'une école, nous voyons par d'autres détails que le peintre gardait des qualités personnelles de curiosité et d'observation : le dessin du petit âne blanc, enlevé avec virtuosité — on peut prononcer le mot, — évoque ces tracés rapides que les Japonais savent merveilleusement jeter d'un coup de pinceau. Dans l'art de certains miniaturistes du xiv^e et du xv^e siècle, nous pouvons surprendre des concordances encore plus surprenantes, comme vision et même comme exécution, avec l'art des dessinateurs d'Extrême-Orient¹. Ce panneau de la *Fuite en Égypte* est fort intéressant à observer : à côté de la Vierge au schéma byzantin et de l'âne semi-japonais, la figure de saint Joseph semble tracée par un artiste de l'école de l'Île-de-France familiarisé avec les formes élégantes et longues que nous pouvons voir encore à la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris.

Sur le mur latéral droit, la suite des sujets sacrés déroule égale-

1. Voir la représentation de la même scène dans le manuscrit des *Belles Heures de Jean duc de Berry* (collection du baron Edmond de Rothschild), étudié par M. le comte Durrieu dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1906, t. I, p. 273).

ment ses épisodes, et à l'étage supérieur se présente le *Baptême du Christ* : saint Jean-Baptiste, couvert d'une peau de bête, sous laquelle passe une légère tunique blanche, s'avance vers le Christ immergé dans l'eau du Jourdain, tandis qu'un ange tenant un linge blanc se prépare à essuyer et à vêtir le Seigneur¹. Bien qu'endommagée, la figure du Baptiste conserve un beau geste, et sa masse est robustement établie; on le remarque d'autant que le Christ, petit comme un enfant, montre tout à côté de lui une académie faible et neutre. Par contre, l'ange qui s'approche du Christ est un des plus remarquables morceaux de la chapelle de Brinay : l'allure de sa marche est d'une simplicité puissante : toute l'indication d'ailleurs est remarquable de maîtrise, et la silhouette des deux ailes déployées, d'une saisissante autorité. A la suite de ce *Baptême*, un autre sujet avait été tracé sur le mur, mais il a disparu, totalement anéanti lors du percement de la seconde fenêtre ogivale : seul un lambeau d'épaule, resté par le plus grand des hasards en bordure des pierres qui forment l'arc, témoigne par sa présence de la continuité primitive de la décoration. Malgré cette trouée malheureuse, l'étage supérieur de ce pan de mur garde encore à droite un important panneau représentant le premier miracle du Christ, les *Noces de Cana*². A la grande table droite Jésus est assis, la dextre levée dans le geste bénisseur : à côté de lui siègent la Vierge, un saint auréolé qui paraît être saint Joseph (dont la présence n'est pas d'accord avec les textes évangéliques), un autre personnage auréolé qui peut être quelque Apôtre, un homme, qui doit être l'hôte du Seigneur, coiffé d'une sorte de bonnet analogue à celui que porte le grand prêtre de la *Présentation au Temple*, deux autres personnages enfin, un homme et une femme, figurant, à n'en pas douter, les deux fiancés en l'honneur desquels fut célébrée la fête. Sur la nappe blanche sont disposés des coupes, des couteaux, des quartiers de pain et des poissons posés dans des plats. Nous sommes ici en présence d'une des premières représentations des Noces de Cana, qui dans la suite devinrent un thème fréquemment repris par les peintres. Le texte évangélique est suivi d'assez près : on peut noter le geste de prière de la Vierge;

1. Une représentation assez semblable de la même scène se voit dans une miniature du *Psautier d'Hermann de Thuringe* à Stuttgart (Bibliothèque royale) et dans le *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille* à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

2. A l'église de Brinay, le *Baptême* et les *Noces de Cana* se suivent sur le même étage du mur : or, autrefois le *Baptême* et les *Noces de Cana* étaient commémorés le même jour, celui de l'Épiphanie.

sur le côté gauche, deux serviteurs jouent un rôle très net : l'un d'eux, à demi détruit, porte sur son épaule une amphore ou une jarre dont il verse le contenu dans un récipient que nous ne pouvons que supposer ; l'autre, assez bien conservé, présente au maître de la maison



LE BAPTÊME DU CHRIST ET LA TENTATION DANS LE DÉSERT
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

une coupe pleine, en fléchissant légèrement les genoux. Enfin l'événement se passe bien dans un intérieur, et le peintre a voulu rendre le lieu assez riche en indiquant un dallage de mosaïque visible au bas du sol, sous la nappe, là où reposent les pieds nus ou chaussés des convives. Assez bien conservée, cette relation du premier miracle de la vie publique de Jésus est fort complète, et

presque la mieux composée de toutes les scènes de l'église : le dessin des individus, nerveusement indiqué, ne vise pas à l'élégance, mais montre des accents d'autorité particulièrement remarquables, que vient souligner une très grande sobriété de coloration.

L'étage inférieur du mur latéral droit se trouve aussi partagé en deux fragments inégaux par la fenêtre percée après coup : d'une part, se voit le Christ tenté par Satan ; de l'autre, le Christ servi par les anges. Le premier sujet est accompagné d'une allégorie dont l'explication est incertaine encore : sous une arche en plein cintre, une figure de femme couronnée et vêtue de rouge ouvre les bras, avec le geste de l'orante, tandis qu'une autre figurine, échevelée, tombe sur le côté. Cette figurine est-elle un démon ? Cette reine mystérieuse est-elle une idole du monde dont le Prince vient tenter le Rédempteur ? Le bas de la fresque manque, et nous prive peut-être d'un détail précis qui aurait pu fixer notre opinion. Au-dessus de la figure de femme, une architecture bizarre veut sans doute représenter un temple très vaste ou un grand palais ; des constructions curieuses y sont indiquées, pareilles aux minarets des mosquées musulmanes ou à la toiture de Saint-Étienne de Périgueux, des sommets de toitures en forme de dôme, qui ne sont pas sans analogie avec certains monuments dessinés dans les siècles antérieurs, sur les murs de la basilique de Sainte-Pudentienne à Rome (iv^e siècle) ou figurant le palais du roi Théodoric sur les murs de Saint-Apollinaire le Neuf à Ravenne. De toute façon, l'emprunt aux fonds traditionnels des Byzantins paraît évident. La grande scène de la *Tentation du Christ* montre un démon tout rouge et barbu comme un Méphistophélès, avec des cornes et de grandes ailes rouges éployées : le visage mutilé ne laisse plus voir que le contour extérieur et le bas du masque affreux dont l'artiste roman avait dû gratifier Satan, les mains sont des mains démesurées, mais humaines ; mais les jambes semblent s'être terminées par des griffes d'oiseau. S'avancant vers le Seigneur, il lui présente des pierres en l'incitant à les changer en pain afin d'apaiser sa faim. Jésus est une figure d'une remarquable noblesse, et témoigne du talent original du maître de Brinay. La draperie, rouge sur rose foncé, vole légèrement, détail qui, chez les Primitifs, indique presque toujours l'action ; le corps se recule légèrement pour s'écarter du mauvais ange, et la main droite, d'une indication savante et nerveuse, se lève pour souligner la réponse : « L'homme ne se nourrit pas seulement de pain, mais aussi de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. » Directement à la suite de ce

tableau, un deuxième devait se trouver, qui se rattachait également aux épisodes de la Tentation, car sur l'extrémité de l'enduit, à droite de la fenêtre, on retrouve un petit fragment d'aile rouge, identique comme couleur et position à celle qui accompagne Satan sur le côté gauche de la fenêtre. La première figure qui se voit ensuite faisait



LES NOCES DE CANA ET LE CHRIST SERVI PAR LES ANGES DANS LE DÉSERT
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

également partie de ce sujet détruit : c'est un Christ un peu effacé, portant un livre, et se reculant tout en parlant dans la direction d'un personnage disparu.

En avançant vers la fin du mur, nous rencontrons enfin la dernière scène sacrée de ce cycle : le *Christ servi par les anges* ; les figures de deux de ces anges ont d'assez agréables silhouettes et des tons singulièrement harmonieux et bien choisis pour une décora-

tion murale : des roses, des blancs verdâtres, des ocres. Au milieu d'eux, un Christ immobile, vêtu mi-partie rouge, mi-partie blanc, assez amplement drapé, ne présente pas un aussi bel accent que d'autres figures analogues.

Les bandes décoratives qui entourent ces scènes sont diverses : celle du sommet figure une grecque ; celle du milieu simule une mosaïque ; la dernière, enfin, n'a laissé que des traces, assez nettes cependant

pour qu'on puisse la reconstituer. Enfin, le tour des grandes ouvertures est également souligné d'un motif où des trophées de palmes se détachent sur des couleurs variées, le tout exécuté très librement, sans poncif.

En dehors de son cycle sacré, la chapelle garde des traces de peinture plus réaliste¹.

Les douze mois de l'année et leurs travaux sont figurés à Brinay en peinture, comme ils le sont en sculpture aux façades des cathédrales, et cette illustration profane occupe tout l'intrados de la baie qui sépare la nef du chœur (82 centimètres), en décrivant un demi-cercle rappelant la course du



LES MOIS DE FÉVRIER ET MARS
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

soleil à l'horizon. Janvier (JANUARIUS) est représenté par un personnage trop abîmé pour qu'on puisse définir son geste ; Février (FEBRUARIUS) montre un paysan se chauffant devant un grand feu ; Mars est figuré par un paysan bêchant sa terre ; Avril montre un seigneur debout au pied d'un arbre ; Mai représente un autre seigneur coiffé d'un grand chapeau, qui tient d'une main sa lance,

1. Mentionnons en passant les restes des deux figures encadrant la grande fenêtre du pignon et représentant peut-être les deux donateurs.

de l'autre la bride de son cheval ; en Juin, un paysan fauche les herbes ; en Juillet, un cultivateur coupe les épis à la faucille ; en Août (AUGUSTUS), un paysan bat son grain ; en Septembre, un vigneron foule sa vendange ; en Octobre, un pâtre mène paître un animal qui ressemble à un chien et qui doit être un porc ; en Novembre (NOVEMR), un homme lève sa hache sur le même animal ; en Décembre, enfin, un homme assis tient d'une main une coupe, de l'autre un tonnelet, et semble rappeler les beuveries joyeuses des fêtes de Noël.

L'intérêt de cette figuration est considérable, si l'on veut bien se rappeler que c'est, en somme, par ces représentations de la vie paysanne que la réalité pénétra la peinture hiéراتisée dans les formules religieuses. Bien que la maladresse des gestes et la naïveté du dessin nous fassent parfois sourire, la variété, l'humour, l'observation de certains individus, s'écartent très loin de l'art immobilisé des scènes sacrées et montre le point de départ d'un genre nouveau. Ce sont de tels essais qui devaient conduire aux premiers vrais tableaux de paysans et de paysage qui apparaissent en France, ceux dont les frères de Limbourg ornèrent les *Heures du duc de Berry*.



LES MOIS D'OCTOBRE, NOVEMBRE ET DÉCEMBRE
FRESQUE DU XII^e SIÈCLE
(Église de Brinay.)

*
* *

L'énumération très rapide que nous venons de faire permet de voir l'importance de l'ensemble qui vient d'être retrouvé. L'illus-

tration de l'Évangile que contient l'église de Brinay est une des plus détaillées qui se soient conservées dans la peinture française de l'époque romane, et forme la série iconographique la plus digne d'être rapprochée du grand cycle apocalyptique de Saint-Savin.

Au point de vue technique, le métier de ces panneaux est celui de la fresque sur le mur humide, avec des retouches à la détrempe. L'état des peintures est encore très satisfaisant eu égard aux ravages des intempéries, au nombre de siècles écoulés, et aux badigeons hétéroclites dont ils furent recouverts.

Au point de vue artistique, l'examen des fresques permet de placer leur exécution dans le ^{xii}e siècle. L'artiste de Brinay cultivait un art assez semblable à l'art carolingien attardé, avec des traces de souvenirs byzantins (comme le lit de la *Nativité*)¹. L'art connaissait alors peu de divergence de pays à pays : une vaste école européenne jetait ses rameaux dans les grands centres civilisés : mais chaque pays ajoutait à ses emprunts quelque chose de sa personnalité ethnique. C'est ainsi que l'artiste peintre de Brinay peut être tenu pour nettement Français.

Pour fixer la date de cette œuvre, nous ne trouvons aucun élément solide : ni millésime, ni signe quelconque. Les archives de la paroisse et du château de Brinay ne remontent pas au delà du ^{xv}e siècle. Le champ reste donc librement ouvert à nos déductions, qui se fonderont sur des comparaisons avec les manuscrits, avec les rares fresques du ^{xii}e et du ^{xiii}e siècle, et sur l'étude de l'iconographie dans les diverses scènes représentées. En premier lieu, les pages enluminées des manuscrits ne nous fournissent pas de base précise, car celles qui seraient assez parfaites pour être comparées aux fresques de Brinay datent de la belle époque carolingienne (^{ix}e ou ^xe siècle). Une étude sur la miniature « romane » au ^{xi}e et ^{xii}e siècles fait encore défaut à l'archéologie française. En second lieu, aucune des fresques retrouvées en France à ce jour ne montre de parenté directe avec les nouvelles venues. Les œuvres ou les vestiges du ^{xii}e siècle que l'on peut étudier à Nohan-Vic, Charly, Chalivoy-Milon, Saint-Loup, Douadic, ne présentent pas de similitude suffisante pour que l'on puisse parler d'école du Berry. Tout au plus pourrait-on relever l'emploi de motifs décoratifs semblables : bandes rouges et jaunes, perlés, olives, bandes ondulées ; mais nous les retrouvons aussi dans la Mayenne, le Poitou, l'Auvergne, l'Isère et la Lorraine.

1. Des détails d'ornementation employés à Brinay se retrouvent, par exemple, dans les miniatures carolingiennes dès la fin du ^{viii}e siècle.

Le peintre berrichon le plus proche serait évidemment celui de Vic, mais c'est encore par le côté ornemental surtout qu'il se rapprocherait de celui de Brinay, et le métier brutal, rustaud, de ses figures entassées est loin du dessin des personnages de Brinay. Au milieu de tout ce groupe, on pourrait décrire, en effet, d'un mot la particularité esthétique du maître de Brinay : c'est un grand enlumineur, qui aime pour les figures un « canon » élancé. Alors que l'écriture des autres peintres est lourde, anguleuse, la sienne est libre, déliée, élégante ; son dessin court, glisse sans peine : il enlumine les murs de l'église comme le vélin d'un livre d'Heures, avec une simple et délicate virtuosité. Il sait tracer des silhouettes pleines de charme, comme celles de ses Vierges.

D'autre part, les recherches d'iconographie resserrent les limites des dates, mais ne les précisent pas davantage : nous constatons seulement que les détails de présentation des diverses scènes telles que la place de la Vierge au-dessous de l'Enfant dans la Nativité, les chevaux des Rois Mages, le geste de saint Joseph conduisant l'âne sans se retourner, la présence de l'ange tenant les vêtements du Seigneur dans le Baptême, sont plus particulièrement indicateurs du ^{xii}^e siècle. Enfin, les précisions qu'on serait en droit d'attendre de la figuration des mois restent également insuffisantes. La série des travaux des mois, indiquée dans des poèmes carolingiens, a été presque fixée dans l'illustration des calendriers manuscrits dès le ^x^e siècle, et les images qui suivent jusqu'aux calendriers sculptés sur les grandes cathédrales du ^{xiii}^e siècle ne sont que des variantes des cycles primitifs¹. On remarquera seulement un trait fort archaïque dans le cycle de Brinay : le paysan d'Octobre fait paître son porc, comme celui de Novembre dans le texte des *Carmina Salisburgensia* : « *porcos pascit glande November* ». La comparaison du calendrier de Brinay avec les seuls calendriers peints qui se sont conservés en France, dans la Sarthe², permet de constater dans les églises de cette dernière région l'emploi de détails multipliés et qui semblent postérieurs aux scènes plus simples et plus sévères de la chapelle de Brinay.

La découverte de cette suite de fresques nous apporte donc un document précieux, mais sans état civil bien précis. Dans l'état actuel

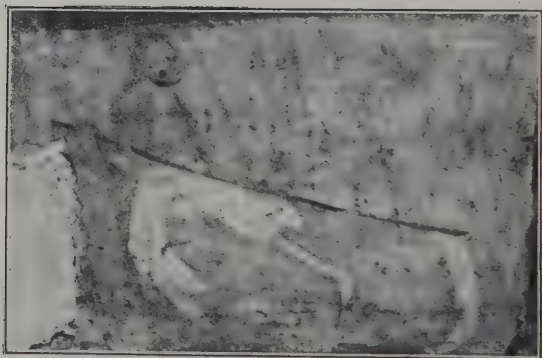
1. Cf. A. Riegl, *Die Mittelalterlichen Kalenderillustrationen* (*Mittheilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung*, X, 1889, p. 5).

2. Églises de Pritz, de Saint-Martin de Laval, de Saint-Pierre-le-Potier, de Saint-Pierre-sur-Erve, décorées au ^{xiii}^e siècle.

de la science au sujet de la peinture romane, l'œuvre nouvelle s'ajoute, plus qu'elle ne se classe, au milieu de celles que nous possédions jusqu'à ce jour.

Pour nous, ce que nous avons voulu montrer, c'est que ces fresques méritent de retenir longuement l'attention. Les archéologues sauront leur marquer une place dans l'histoire de notre art national plus exactement que nous n'avons tenté de le faire; les artistes ont déjà reconnu en elles l'œuvre d'un véritable maître, digne d'attirer quelques curieux dans un coin de France où les voyageurs vont surtout chercher des paysages célèbres et charmants.

ANDRÉ HUMBERT



LE FAUCHEUR DU MOIS DE JUIN, FRESQUE DU XII^e SIÈCLE

(Église de Brinay.)



TRAIN DE BOIS SUR LES RAPIDES D'ARASHIYAMA (SÉRIE DU « KIOTO MEISHO »)
ESTAMPE EN COULEURS PAR HIROSHIGHÉ
(Collection de M. Raymond Kœchlin.)

TOYOKUNI ET HIROSHIGHÉ

LE contraste très grand entre les œuvres de Toyokuni, qui par leur style se rattachent encore au grand art du ^{xviii}e siècle, et les paysages si réalistes et si nouveaux d'Hiroshighe donnaient un intérêt tout particulier à la sixième exposition des estampes japonaises au Musée des Arts décoratifs¹.

Les œuvres de Toyokuni, en effet, bien que d'une valeur souvent inégale et d'une personnalité faite surtout de souvenirs, nous attirent cependant par la grâce de l'arrangement, une habileté réelle à grouper et à composer les triptyques, ainsi que par une science du coloris encore remarquable.

Fils d'un sculpteur de statues en bois, Toyokuni naquit à Yédo en 1769² et vécut jusqu'en 1825. Il fut élève de Toyoharu, le fondateur de la lignée des Outagawa. Dans sa jeunesse il imita tour à

1. Exposition ouverte au Pavillon de Marsan du 10 janvier au 14 février. MM. P. Vignier, J. Lebel et Inada, qui en préparèrent le catalogue, ont bien voulu nous prêter les traductions de certaines légendes japonaises; nous tenons à les en remercier, ainsi que M. Longuet qui a favorisé l'illustration de cet article.

2. Catalogue Hayashi, p. 140.

tour Kiyonaga, Shunman, Yeishi, Choki, mais, très vite, se laissa surtout influencer par Outamaro, alors dans toute sa gloire. Dans le style de celui-ci, il produisit nombre de pièces, dont quelques-unes, telles que les deux beaux triptyques des *Geishas au bain*¹ et de la *Princesse regardant faire une boule de neige*², ou encore le diptyque de deux *Femmes dont les enfants reflètent leurs grimaces dans des panneaux de laque*³, sont remarquables, sans avoir toutefois le charme et la souplesse du modèle.

Mais peu à peu Toyokuni se distingue d'Outamaro en adoptant, tout au moins pour les visages, un type caractéristique rappelant un peu la physionomie rondelette des femmes d'Hokusai, et qui lui est propre. C'est ce type que l'on trouve dans quelques-unes de ses plus belles estampes, comme la suite de dix petits surimono : *L'Averse*⁴, où tout un groupe de promeneurs vient en courant se réfugier sous les branches d'un grand arbre, et surtout dans les triptyques qui sont sa gloire et où il déploie vraiment une très agréable ingéniosité de composition et de mise en page : *Femmes cueillant des pousses de bambous*⁵, avec le joli paysage aperçu à travers les tiges droites des bambous ; les *Blanchisseuses auprès d'un ruisseau*⁶ ; les *Femmes au marché*⁷, et enfin les *Femmes pêchant au filet*⁸ sur des terrasses.

Toyokuni fit aussi en ce genre des illustrations pour des romans de Bakin et de Kyoden, et de nombreuses suites d'estampes réunies en volumes, d'un excellent tirage, d'un arrangement et d'un coloris heureux ; elles n'ont qu'un grand tort : c'est d'arriver après toutes celles de ses illustres devanciers et, par cela même, de nous laisser une impression, parfois un peu injuste, de banalité et de déjà vu. On y sent aussi un dessin moins sûr, plus anguleux, et qui, dans ses figures de femmes, se ressent un peu de sa manière habituelle de peintre d'acteurs. C'est en effet là que Toyokuni avait trouvé sa véritable voie, lorsque, sous l'influence de l'éphémère gloire de Sharaku, il s'était mis à décrire minutieusement le théâtre et la vie des acteurs de son temps, reprenant en cela la tradition de Shunsho dont, d'après M. Succo, il aurait été l'élève peu de temps avant la mort du maître.

Cette influence de Shunsho se retrouve évidente dans nombre de ses portraits d'acteurs ; voyez, entre autres : *Danjuro en Ronin*⁹ ; *Onoyé Matsusuké en tenancier de maison de thé*¹⁰ ; et aussi *Danjuro*

1. N° 293, à M. H. Vever. — 2. N° 366, à M. H. Vever. — 3. N° 256, à M. Vignier. — 4. N° 370, à M. Vever. — 5. N° 300, au Musée des Arts décoratifs. — 6. N° 255, à M. Jacquin. — 7. Nos 367, 368, 369, à M. Manzi. — 8. N° 360, à M. Bing. — 9. N° 274, à M. H. Vever. — 10. N° 276, à M. Jacquin.

en *otokodate*¹ tenant un parasol². Mais c'est surtout de Sharaku que semble s'être inspiré Toyokuni, copiant les types de celui-ci, ses formats, sa mise en page, et même, mais sans autant de succès, son coloris. Il le fait malheureusement sans avoir la finesse de Sharaku, non plus que son admirable doigté qui rendait bien rarement grotesques les traits exagérés ou la caricature la plus outrée. Ce qui chez Sharaku était observation profonde, caractère tragique, n'est trop souvent chez Toyokuni qu'habileté manuelle, style d'imitation adroit, mais banal.

Parmi les estampes imitées de Sharaku, nous citerons entre autres : *Yamatoya en Ronin*³; la *Grande tête d'acteur en porteur de lance*⁴; une autre *Tête d'acteur en otokodate*⁵; *Ségawa Kikunojo dans le rôle de la femme de Genzayemon* et *Hinasuke dans celui de Jonosuke*⁶, et, enfin, *Genonosuke*⁷ en *otokodate*.

Dans la suite, Toyokuni devient plus personnel, et quelques portraits d'acteurs en pied, comme *Kinokuniya en daïmio de Sendai*⁸, *Koraiya en otokodate*⁹; et surtout *Nakamura Noshio en femme*¹⁰, et l'*Acteur en paysanne dansant sous un prunier*¹¹, d'une admirable



ACTEUR IMITANT UN CHIEN (1819)
ESTAMPE EN COULEURS PAR TOYOKUNI

(Collection de M. Vignier.)

1. Membre d'une association chevaleresque de soutien mutuel.

2. N° 286, à M. Cosson. — 3. N° 261, à M. Bullier. — 4. N° 270, à M. Bing. — 5. N° 278, à M. Javal. — 6. N° 262, à M. Mutiaux. — 7. N° 252, à M. Bullier. — 8. N° 282, à M. H. Vever. — 9. N° 246, à M. Manzi. — 10. N° 365, à M. H. Vever. — 11. N° 373, à M. H. Vever.

harmonie de coloris, nous montrent son style plus fait et bien à lui. On y voit, du reste, ce masque carré au grand nez crochu qu'il allait mettre à la mode pour ces représentations d'acteurs, mais qui, le succès aidant, se répétera trop, s'affadira et deviendra d'une monotonie insupportable chez les continuateurs de Toyokuni.

Dans ses estampes consacrées au théâtre, Toyokuni excelle à rendre les contorsions et les grimaces féroces qui formaient le grand fond du jeu des acteurs; et c'est par cette exagération de la mimique qu'il ouvre le chemin aux fameuses scènes de drames ou de légendes de ses descendants, si impressionnantes par leur mélange de réalisme et de fantasmagorie cauchemaresque. Notons aussi quelques scènes d'*Aveugles se battant* comme celle que nous reproduisons¹, ou chantant², rendues avec une verve comique assez proche de celle de Breughel le Drôle. Le coloris, très harmonieux et pur au début, devient vers la fin plus heurté et violent; Toyokuni ne se sert cependant pas des couleurs d'aniline dont abuseront ses élèves et qui devaient contribuer à précipiter la chute de l'estampe.

Moins heureux qu'Outamaro, mort en 1806, Toyokuni assista à cette décadence et ne put pas y résister lui-même; ses dernières œuvres sentent, en effet, la fabrique et la redite; les physionomies deviennent maussades et sans expression; le dessin s'affadit tout en devenant encore plus anguleux; l'inspiration, enfin, semble lui faire défaut et le ramener sans cesse aux mêmes sujets. Toyokuni, en somme, dont on a voulu faire leur égal, est, malgré ses charmants triptyques, incontestablement inférieur aux deux artistes qui l'inspirèrent tour à tour: Outamaro et Sharaku.

Il eut un grand nombre d'élèves, son succès ayant été considérable, M. Succo³, qui lui a voué une admiration vraiment excessive, n'en cite pas moins d'une trentaine; plusieurs étaient représentés à l'exposition du pavillon de Marsan, mais nous ne retiendrons ici que les deux principaux: Kunisada et Kuniyoshi.

Outagawa Kunisada⁴, né en 1786, mourut en 1865; il avait travaillé avec Toyokuni et même collaboré avec lui dans des albums consacrés à des *Acteurs dans leurs différents rôles*. Il collabora aussi pour plusieurs séries dont il faisait, dit-on, les personnages, avec

1. N° 303, à M. H. Vever. — 2. N° 297, à M. Bing.

3. F. Succo, *Toyokuni und seine Zeit*, München, Piper, 1913.

4. D'après Hayashi (cat., p. 144), il aurait signé Toyokuni à partir de 1845.

Hiroshighé, entre autres pour le *Kioto Meisho*, où souvent les personnages, plus anguleux que ceux d'Hiroshighé, sont, du reste, assez



ACTEUR EN PAYSANNE DANSANT SOUS UN PRUNIER
ESTAMPE EN COULEURS PAR TOYOKUNI

(Collection de M. H. Vever.)

mauvais et bien de la façon un peu « en bois » de Kunisada. Il fit deux illustrations du *Gengi Monogatari* ainsi que d'ouvrages sur les acteurs et les occupations des femmes. Il inaugura malheureusement les cou-

leurs criardes et les oppositions tapageuses qui devaient caractériser les estampes de l'école d'Osaka (nom sous lequel furent compris les derniers artistes se consacrant au style particulier de peintre d'acteurs), et c'est dommage, car certains de ses premiers paysages, tels le *Danseur de la cour assis dans un bateau* et admirant la lune¹, le *Paysage d'automne*², tout éclairé par le feuillage rougi des érables: et le coin de *Rivière sous la pluie*³, sont d'un coloris très chaud et très agréable.

Kuniyoshi (1800-1861), son condisciple, lui est bien supérieur. Il étudia longtemps avec Toyokuni, dont il fut le meilleur élève, et il produisit beaucoup d'illustrations de romans chevaleresques ou légendaires où des guerriers hérissés d'armures combattent des monstres ou s'entretuent à grands gestes; mais il est aussi l'auteur d'une suite de délicieux paysages d'un art et d'un style très personnel; citons parmi ceux-ci : un *Quai de la Sumida par la pluie*⁴, avec les passants circulant, leurs vêtements retroussés jusqu'à la taille, sous de grands parapluies; *Le Prêtre Nichiren marchant dans la neige*⁵ pendant son exil à l'île de Sado; *Deux femmes en barque*⁶ ramassant des roseaux à Omori, d'une si jolie harmonie de tons; les *Pêcheurs sur des rochers*⁷, enfin, si près de notre art. Une compréhension beaucoup plus européenne de la composition et du coloris, qui n'en est peut-être pas plus heureuse pour cela, le distingue, en effet, de son contemporain Hiroshighé: voyez comme les *Hommes dans l'eau pêchant des anguilles*⁸, comme le *Pont dans le quartier des daimios*⁹, avec ses personnages coupés par la perspective montante, comme l'*Escalade du château par les Ronins*¹⁰, quelques-uns d'entre eux attendant l'assaut dans l'ombre portée par la maison, sont influencés par notre art, surtout dans les ciels, où plusieurs plans de gros nuages font alterner l'ombre et la lumière.

L'exposition du Pavillon de Marsan montrait aussi quelques œuvres d'un artiste qui aurait pu être un des plus brillants descendants d'Hokusai si sa vie de bohème, préférant le saké au travail, n'avait entravé sa production. Keisai Yeisen (1790-1848) a laissé cependant nombre d'œuvres intéressantes, d'excellents recueils de croquis dans le genre de la *Mangwa* d'Hokusai; des paysages, dont *La Rivière Nagara la nuit*¹¹ avec la pêche au cormoran, et le *Grand*

1. N° 384, à M. Bouasse-Lebel. — 2. N° 381, à M. Salomon. — 3. N° 385, à M. Salomon. — 4. N° 398, à M. Henry L. Rouart. — 5. N° 393, à M. Salomon. — 6. N° 402, à M. Vignier. — 7. N° 396, à M. Marteau. — 8. N° 389, à M. Bullier. — 9. N° 394, à M. H. Vever. — 10. N° 405, à M. Vignier. — 11. N° 434, à M. Henri-L. Rouart.

paysage lunaire avec un pont¹; quelques planches admirables de fleurs, oiseaux, insectes d'une technique et d'un tirage remar-



AVEUGLES SE BATTANT
ESTAMPE EN COULEURS PAR TOYOKUNI
(Collection de M. H. Vever.)

quables, telle la planche représentant une sauterelle posée sur une courge et un écureuil grignotant un fruit²; de magnifiques illus-

1. N° 427, à M. Bullier. — 2. N° 446, à M. Odin.

trations, dont les douze très belles feuilles des *Quarante-sept Ronins*; enfin, quelques très grandes planches comme celle, universellement connue, de la *Carpe remontant la cascade de Ruymon*⁴. Il produisit du reste assez peu, ayant, dit-on, sagement voulu s'arrêter de peindre avant son déclin.

Mais l'œuvre de tous ces artistes, quelque intéressante soit-elle, s'efface devant l'art simple, calme et souriant du délicieux maître



FEMMES CUEILLANT DES ROSEAUX
ESTAMPE EN COULEURS PAR KUNIYOSHI

(Collection de M. H.-L. Rouart.)

Hiroshighé; c'est, en effet, un émerveillement, au milieu de cette décadence indéniable de l'estampe, de voir soudain s'épanouir cet admirable talent de paysagiste, et de retrouver, appliquée par un réaliste et un naturaliste de science très moderne, la tradition des beaux tirages, négligée ou perdue par Hokusai, qui lui permet de mettre en valeur une conception très neuve du coloris.

Hokusai avait bien rénové le paysage, mais sans avoir été un coloriste; puis, tout en le rendant plus réaliste, il l'avait toujours vu et traité à travers son imagination romantique, sa fougue de

4. N° 433, à M. Vignier.

dessin dépassant le cadre de ses paysages et y mettant comme un peu de lyrisme qui forcément les transforme. Ce qui distingue Hiroshighé et le met en ce genre au-dessus d'Hokusai, c'est son amour de la nature, sa sincérité, qui l'apparentent chez nous à un Corot ou un Daubigny; sa simplicité aussi, la poésie qu'il sait dégager de son sujet seul sans y rien changer, et surtout sa science de l'atmosphère. Plus de ces rochers abrupts s'étagant bizarrement, de cette nature tourmentée et violente d'Hokusai se détachant crûment sur des ciels durs; mais de larges vues de côtes sinueuses que frange l'écume et qui fuient, ondulent et se fondent à l'horizon avec une maîtrise toute nouvelle; un ruisseau reflétant des cerisiers en fleurs; une vallée souriante où se nichent quelques maisons aux toits jaunes; des dunes grises coupées de ruisselets bleus : tout un Japon idyllique, le Japon que rencontrent encore les voyageurs à chaque pas qu'ils y font, véritable régal d'un œil de peintre rapide à en saisir la poésie et le pittoresque, à en rendre les chatoyantes et fugaces tonalités. Presque plus de ces personnages d'un



CARPE REMONTANT LA CASCADE DE RUYMON
ESTAMPE EN COULEURS PAR KEISAI YEISEN

(Collection de M. Vignier.)

burlesque un peu agaçant dont Hokusai encombre trop souvent ses plus beaux paysages, mais de petits bonshommes traités d'une manière accessoire et réduits le plus souvent à l'état de fourmis remuantes animant les grandes lignes de la nature.

Né en 1792, Hiroshighé était fils d'un pompier de Yédo; il fut élève de Toyohiro et ses premiers succès datent de 1830 environ; il mourut du choléra en 1858. Nous ne pouvons rappeler ici que très brièvement son œuvre considérable. Qui ne connaît en effet ses suites de fleurs, d'oiseaux et de poissons, et surtout ses séries célèbres de paysages?... Les *Huit vues d'Omi*, tout d'abord, nous montrant sous ses différents aspects le délicieux lac Biwa, ses baies parsemées de bateaux, aux côtes boisées se perdant dans la brume qui fait une ceinture ouatée aux hautes montagnes qui les environnent. Série d'un métier un peu sec et maigre, mais d'une ampleur de paysage déjà remarquable et dont il nous faut surtout citer : *Le Pont de Seta vu d'Ishiyama* par un clair de lune d'automne¹, *Le Mont Hira couvert de neige*², d'une curieuse technique avec ses coupures d'ombres nettes et dures qui lui donnent un peu l'aspect de montagnes de la lune; le *Vol d'oies sauvages s'abattant à Katata*³; et enfin le *Coucher de soleil au pont de Seta*⁴. Puis voici le *Kinko Hakkei*, où Hiroshighé nous promène dans la campagne des environs de Yédo, s'arrêtant sur *Le Rivage de Shiba un jour de vent*⁵, regardant les *Oies sauvages descendant sur la lande d'Haneda*⁶, contemplant enfin un *Clair de lune sur la Tamagawa*⁷.

C'est ensuite une série d'une technique assez différente, le *Toto Meisho*, où, dans un mélange de feuillages, de détails faits à gros traits et de ciels clairs où serpentent de bizarres et maigres nuages rouges, Hiroshighé décrit, d'une façon originale et nouvelle, d'autres aspects des environs de Yédo; un *Coucher de soleil vu de dessous le pont Riogoku*⁸, le *Petit temple de Benten*, sur l'étang des lotus de Shinobugaoka⁹; des *Oies sauvages volant sur la baie de Tamagawa* au clair de lune¹⁰. Dans la série du *Kioto Meisho*, se remarquent le *Rendez-vous d'été à Shijo*¹¹, avec l'amusant étalage de promeneurs prenant le thé sur de petites terrasses le long de la rivière, et le *Train de bois sur les rapides d'Arashiyama*¹². Hiroshighé

1. N° 1, à M. J. Lebel. — 2. N° 6, à M. Bing. — 3. N° 22, à M. J. Lebel. — 4. N° 23, à M. Metman. — 5. N° 58, au V^{te} de Sartiges. — 6. N° 74, au V^{te} de Sartiges. — 7. N° 70, au V^{te} de Sartiges. — 8. N° 137, à M. H. Vever. — 9. N° 138, à M. H. Vever. — 10. N° 142, à M. Salomon. — 11. N° 54, à M. H. Vever. — 12. N° 94, à M. R. Kœchlin.

collabora pour cette série avec Kunisada, qui en fit les personnages, reconnaissables à leur raideur.

Voici enfin le *Tokaido* (1834), une de ses séries les plus importantes et les plus justement célèbres, rappelant au Japonais voyageur ses sites favoris de la route habituelle de Yédo à Kioto par le bord de la mer, celle dont les paysagistes japonais aimèrent tous à retracer les pittoresques points de vue.

Hiroshigê déploie ici tout son art charmant; il est poète comme



VUE DU LAC BIWA (SÉRIE DES « HUIT VUES D'OMI »)
ESTAMPE EN COULEURS PAR HIROSHIGÊ

(Collection de M. Fricotelle.)

Kiyonaga était noble et harmonieux : tout naturellement et sans avoir l'air d'y toucher. Et ce n'est aussi qu'à la réflexion que l'on comprend que ce qui y contribue, en plus de sa fidélité sincère et touchante au paysage, c'est l'originalité très neuve avec laquelle il choisit son site et met en page l'estampe, faisant un mélange très heureux de perspective européenne et de perspective japonaise. Ses gravures, qui, au début, étaient faites à tailles serrées et menues, un peu « pignochées » même, et avaient l'air d'être comme coloriées après coup, sont là, au contraire, traitées plus largement, en véritables aquarelles, présentant assez souvent ces fonds estompés où se devine dans le brouillard la silhouette d'arbres ou de montagnes.

Parmi les plus belles pages du *Tokaido*, nous citerons : un

*Bateau sur la rivière Tenryu*¹, si joli de tons, avec l'amusante silhouette des deux pêcheurs, du bateau se détachant sur le bleu de la rivière et le gris du sable ouaté de brume à l'arrière-plan; la *Route près de Nissaka*², qui escalade une pente abrupte tandis qu'au fond se détachent des montagnes; les *Bacs traversant le passage de Arai*³ au soleil couchant; la *Rivière Oi, vue de Kanaya*⁴, avec la note si fine de sa grève étendue. On pouvait, du reste voir, prêtée par M. H. Vever, toute une suite de dessins faits en vue cette série. Ce



COUCHER DE SOLEIL VU SOUS LE PONT RIOGOKU (SÉRIE DU « TOTO MEISHO »)

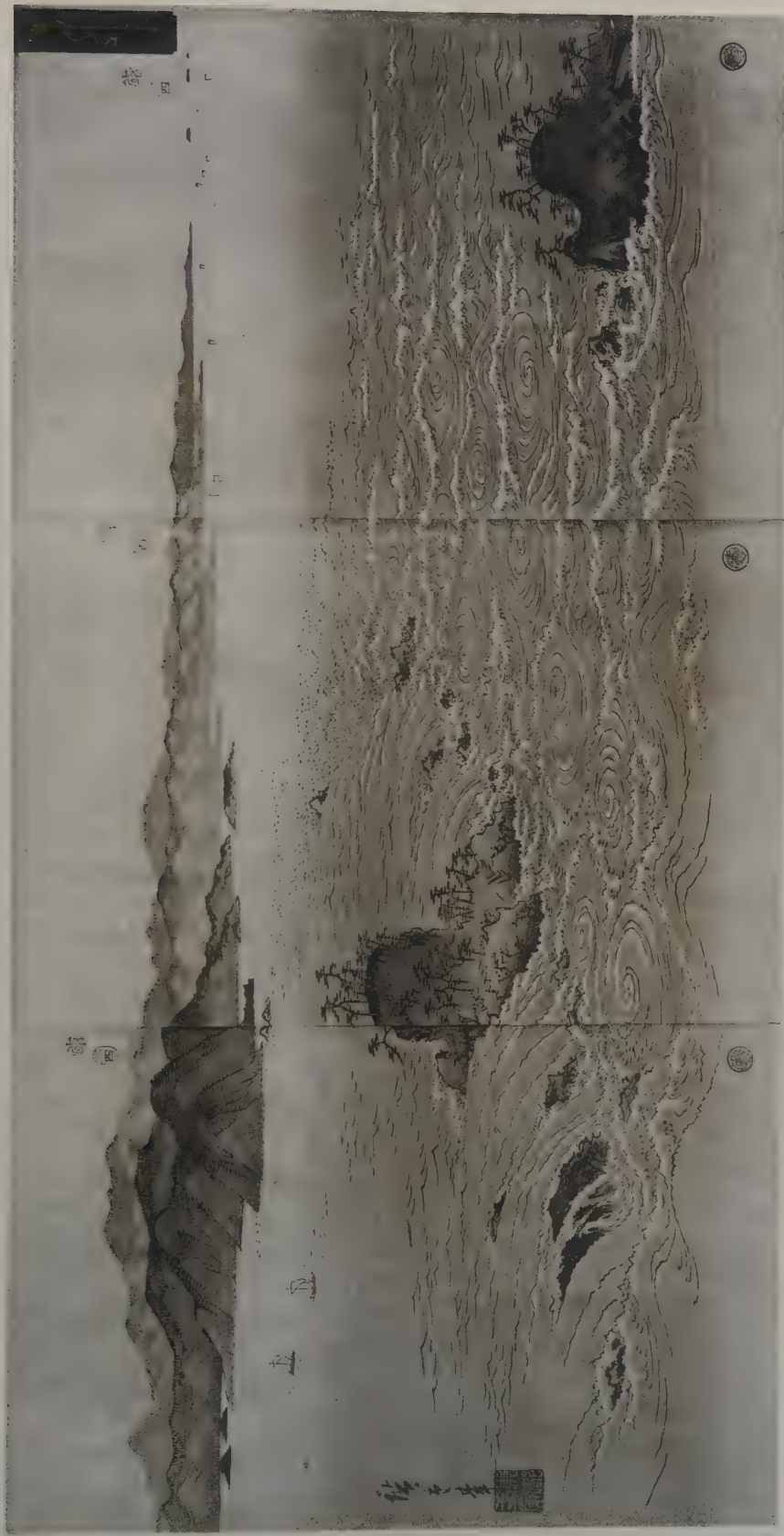
ESTAMPE EN COULEURS PAR HIROSHIGÉ

(Collection de M. H. Vever.)

croquis, simples traits de pinceaux, ont une souplesse et une légèreté que ne traduit pas toujours fidèlement la gravure.

Puis, son métier s'élargissant encore, surtout au point de vue du coloris, voici le *Honcho Meisho* traité tout à fait par masses colorées, sans détails inutiles, avec de petits personnages ou sans personnages. Parmi ces planches citons : l'*Avenue de pins grim pant au temple d'Akiba*⁵; la *Grotte de Yenoshima*⁶, avec la vague qui déferle à l'entrée; le *Fuji vu d'un bateau*⁷, aux belles tonalités bleues et roux sombre; la *Vue des collines de Shichiri*⁸, d'une technique très curieuse; et tant d'autres encore : paysages remarquables de gran-

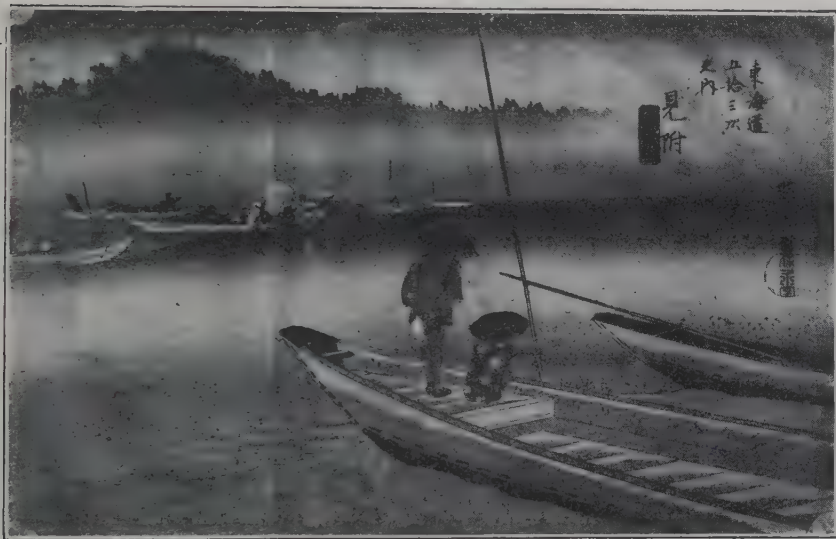
1. N° 43, à M. J. Lebel. — 2. N° 85, à M^{me} Gillot. — 3. N° 404, à M. Henry-L. Rouart. — 4. N° 127, à M. Javal. — 5. N° 26, à M. Bing. — 6. N° 78, à M. Henry-L. Rouart. — 7. N° 90, à M. H. Rivière. — 8. N° 84, à M. H. Rivière.



LES RAPIDES DE NARUTO
ESTAMPE EN COULEURS PAR HIROSHIGÉ
(Collection de M. Raymond Kœchlin.)

deur dans la simplicité des moyens, où l'artiste, jouant avec la difficulté, fait rendre à quelques teintes plates la merveilleuse gradation d'un coucher de soleil; les nuages crevant soudain en averse striant la buée; le miroitement du grand soleil sur les rizières ou l'eau; la lueur blanche et froide, enfin, d'un clair de lune silhouettant les pins sombres et ouatant les lointains d'une mer de brume.

Viennent ensuite les séries en hauteur. D'une manière assez différente des premières estampes d'Hiroshighé, elles rappellent cependant beaucoup certaines feuilles du *Tokaido* et surtout le *Honcho*



BATEAU SUR LA RIVIÈRE TENRYU (SÉRIE DU « TOKAIDO »)

ESTAMPE EN COULEURS PAR HIROSHIGHÉ

(Collection de M. J. Lebel.)

Meisho. Ces séries, ainsi que quelques fort beaux triptyques comme le *Tourbillon de Naruto* daté de 1857, contiennent des paysages d'une ingéniosité de mise en page délicieuse. Regardez, dans la série des *Soixante et quelques provinces*, publiée en 1856, cette *Poupe de navire*¹ laissant derrière elle un remous profond d'eau glauque; cette jolie *Plage de Maiko*², dont le sable fin, planté de pins aux troncs rougeâtres, est caressé par la mer bleue frangée d'écume; enfin cet amusant *Va et vient de paniers transportant des voyageurs*³ d'un bord à l'autre du torrent. La série des *Cent vues de Yédo*, dont la publication, commencée en 1856, venait à peine d'être terminée par Hiroshighé⁴

1. N° 161, à M. Chialiva. — 2. N° 201, à M^{me} Gillot. — 3. N° 194, à M. Javal.

4. Traduction de la légende du portrait d'Hiroshighé par Toyokuni.

lorsqu'il mourut, contient aussi des pages admirables; voyez surtout la *Vue de Kiribatake par un soir pluvieux*¹ qui noie de brume le fond d'arbres et obscurcit le vert des prairies; la *Rivière du jardin du temple d'Akiba*², reflétant les arbres en fleurs; la *Pluie sur le pont Riogoku*³ et la *Vue de la Sumida à Mitzumata*⁴.

Des *Trente-six vues du Fuji*, nous ne pouvons citer que les planches exposées, admirables toutes deux : l'une représente une rivière bordée d'arbres en fleurs⁵ et, au premier plan, le tronc percé d'un vieux cerisier; l'autre, une côte boisée et un coin du Fuji vus entre des vagues déferlant en éparpillant des paquets d'écume⁶. Elles nous font regretter que ne soient pas plus nombreuses ici « les dernières reliques du premier Hiroshighé » ainsi que les annonce l'éditeur dans sa préface. Nous disons « premier Hiroshighé », car le maître eut, en effet, un élève, ou fils adoptif, Hiroshighé II, qui signa comme lui et produisit dans son genre. Mais à quelle époque celui-ci commença-t-il à produire?... et quelles sont parmi les dernières séries celles qu'on doit lui attribuer?... La classification adoptée jusqu'ici était simple : toutes les planches en format horizontal étaient d'Hiroshighé I^{er}; toutes celles en format vertical, d'Hiroshighé II. C'était évidemment trop facile pour être juste, et nous venons de voir que, pour les trois suites citées plus haut, les documents y contredisent. Il est cependant probable qu'Hiroshighé, vieillissant et pressé par la demande d'estampes qu'amena le succès, eut son élève pour collaborateur dans ces séries, se contentant sans doute de lui en donner les croquis avec quelques brèves indications de coloris. Quoi qu'il en soit, on n'y sent nullement la fatigue ni la redite et l'élève, si c'est lui qui les termina, égale ici le maître. Même science du coloris franc et par masses, même choix poétique du sujet, même habileté de mise en page, même science de l'atmosphère et de la profondeur des différents plans, qui émerveille lorsqu'on constate avec quels moyens simplifiés l'illusion en est obtenue. Ces qualités, nous les retrouvons à peine atténuées dans des séries comme le *Petit Tokaido*⁷, le *Kisokaïdo*⁸, les *Cent Provinces*⁹ et les *Trente-six vues de Yédo*¹⁰, que l'on s'accorde généralement à attribuer à Hiroshighé II, lequel ne serait alors, il

1. N° 246, à M. Javal. — 2. N° 467, à M. J. Lebel. — 3. N° 488, à M. Javal. — 4. N° 460, à M. Jacquin. — 5. N° 486, à Miss Genova. — 6. N° 453, à M. J. Lebel.

7. Voir surtout le n° 39, à M. J. Lebel.

8. Voir le n° 447, à M. Mutiaux, et le n° 72, à M. Henry-L. Rouart.

9. Voir le n° 472, à M. Jacquin, et le n° 458, à M. H. Rivière.

10. N° 220, à M. Javal.

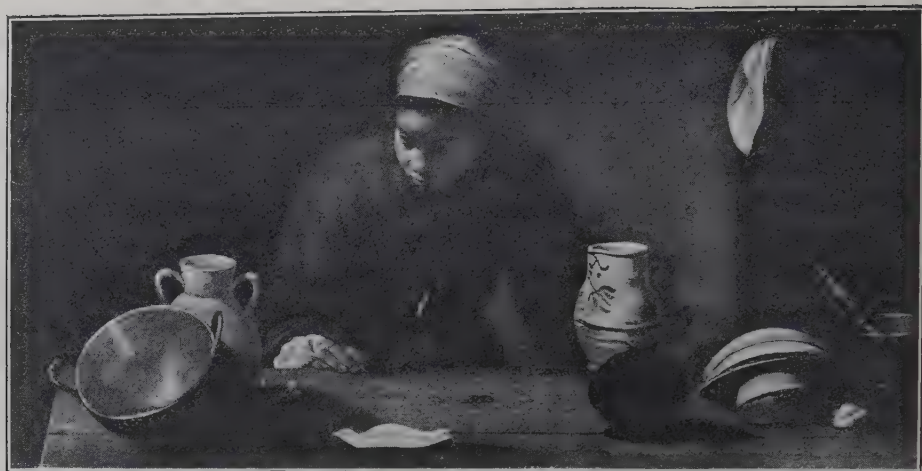
faut bien se l'avouer, qu'un simple reflet de l'art de son maître, cet art tout de sincérité, de poésie, de science de l'atmosphère, qui nous fait oublier ce qui précéda, pour admirer en Hiroshighé un des plus grands maîtres de l'estampe japonaise et certainement son plus grand paysagiste.

Nous n'aurons pas le courage de mentionner après ces artistes les quelques estampes de la fin du XIX^e siècle exposées, et qui ne semblent avoir d'autre intérêt, étant, en somme, des gravures de reproduction, que de nous faire constater que l'estampe a bien, avec les Hiroshighé, jeté son dernier éclat.

On ne pouvait donc mieux terminer qu'avec eux ces expositions extrêmement intéressantes et qui ont été si utiles à tous ceux qui étudient l'estampe, en permettant pour la première fois de suivre son évolution complète et en facilitant des comparaisons et des rapprochements fructueux. Si les mystères concernant ces artistes japonais sont, nous venons de le voir, encore très nombreux, en revanche on peut dire que la presque totalité des œuvres des estampeurs est maintenant connue du grand public. Ce résultat inappréciable, nous le devons à l'activité infatigable du dévoué conservateur du Musée des Arts décoratifs, M. Metman, ainsi qu'à l'intelligente initiative, au goût et à l'inaltérable entrain de M. Raymond Kœchlin, heureusement secondé par M. Jean Lebel.

PAUL-ANDRÉ LEMOISNE





LA FILLE DE CUISINE, PAR VELAZQUEZ

(Collection de M. Otto Beit, Londres.)

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'EXPOSITION ESPAGNOLE DE LONDRES

UNE exposition de l'ancienne peinture espagnole à Londres ne peut passer pour une nouveauté : c'est un événement artistique qui tend à devenir périodique. L'exposition qui vient de se tenir aux Grafton Galleries avait été précédée par celles du Guildhall, en 1901, et de la New Gallery, en 1891. La nouvelle exposition a réuni des œuvres célèbres en société assez mêlée ; parmi les tableaux qu'elle a présentés pour la première fois au public, il n'y en a véritablement qu'un dont la révélation soit venue enrichir le patrimoine posthume d'un maître. Comme il s'agit d'un Velázquez absolument inédit et de l'époque qui demeurait jusqu'ici la plus obscure, ce seul tableau suffirait à rendre l'exposition mémorable. Elle le sera encore par le souvenir tangible qu'elle laissera d'elle-même, après avoir fermé ses portes : un catalogue complet, de près de 200 numéros, établi, sous la haute direction de M. Herbert Cook, par le secrétaire du Comité, M. Maurice W. Brockwell, avec la gracieuse collaboration de Miss Wolston. L'édition illustrée, qui est d'un prix modique, ne comprend pas moins de 78 planches : c'est un album aussi précieux pour les travailleurs et plus accessible que les monumentales et coûteuses publications qui commémorent les expositions du Burlington Club. Le texte, établi avec une précision remarquable, résume l'histoire de chaque tableau, et énumère les expositions où il a figuré, en remontant, pour quelques-uns, à un siècle en arrière.

La simple lecture de ces *pedigrees* est fort instructive. Elle atteste la fidélité du goût anglais pour l'art de la catholique et exotique Espagne, depuis le temps

du pillage napoléonien, qui ouvrit tout un monde de peinture inconnue à la curiosité européenne. Ce goût de dilettante, curieux de sensations fortes et de saveurs âpres, l'Angleterre l'a transmis de nos jours à l'Amérique anglo-saxonne, où la Hispanic Society vient d'attester par la fondation de son Musée espagnol de New-York l'intérêt intelligent et ardent que des Américains de haute culture portent au passé des anciens maîtres du Nouveau Monde. La curiosité britannique des choses d'Espagne va-t-elle passer encore du Royaume-Uni à son domaine colonial et gagner les plus magnifiques vassaux de l'Empire? Un excellent portrait d'Élisabeth de Valois, fille de Henri II, la pauvre petite princesse de France qui devint la femme de Philippe II, était exposé aux Grafton Galleries (n° 12), avec un Ribera douteux et un Alonso Cano médiocre, par S. H. le Gaikowar de Baroda. Il peut être curieux de noter, pour les futurs historiens des goûts et des mœurs du ^{xx} siècle, que le prince enturbanné a acheté en 1913 ces vieilles toiles espagnoles, qui vont figurer dans un palais crénelé, près d'une écurie d'éléphants et d'un Musée d'artillerie où les canons sont d'argent et d'or.

Après les généraux anglais, alliés du roi Bourbon d'Espagne, qui ont intercepté au profit de leur galerie de famille les plus précieux des tableaux saisis dans les bagages de l'ennemi en retraite, les amateurs anglais ont su, par d'habiles achats, faire leur part dans le butin rapporté d'Espagne par les généraux français et vendu après 1815. Le Louvre espagnol, que Napoléon n'avait pas constitué, Louis-Philippe le créa, en confiant au baron Taylor un million pour puiser dans la masse d'œuvres d'art jetée sur le marché par la révolution politique et religieuse qui, en fermant d'un coup les innombrables couvents d'Espagne, les avait ouverts aux bandes noires. L'exposition de 402 tableaux espagnols ouverte au Louvre en 1838 s'accrut bientôt après des œuvres que l'Anglais Standish légua en 1842 au roi des Français, en reconnaissance de l'agréable hospitalité qu'il avait trouvée en France. Les tableaux espagnols, exposés à Paris jusqu'en 1848, furent réclamés par le roi exilé; envoyés à Londres, ils y furent vendus en 1853 et à bas prix : pour la seconde fois, la France s'était emparée d'un trésor de peinture espagnole qui s'en allait grossir les collections d'Angleterre. Neuf tableaux de la collection de Louis-Philippe se sont trouvés réunis dans les salles des Grafton Galleries. L'un d'entre eux a été l'objet de discussions intéressantes. Le « Velazquez » de M. Spielmann, — qui n'est pas le Velazquez révélé par l'Exposition, — portait dans le catalogue du legs Standish le n° 153; sa trace était perdue depuis 1863, lorsque le dernier acquéreur fit connaître le tableau, à la veille de l'Exposition, dans des brochures et articles¹. Le nom qu'il revendiquait était celui que Waagen avait prononcé, lorsqu'il vit le tableau après la vente de Louis-Philippe, dans la collection du Rév. W. Davenport-Bromley : l'attribution n'a pas résisté au grand jour de l'exposition. La toile, — une *Annonciation aux bergers*, — reste une œuvre des plus remarquables et un problème pour les yeux des critiques. Tout récemment, M. Valerian von Loga a songé à mettre cet énigmatique tableau au compte d'un peintre plus énigmatique encore, D. Nicolas de Villacis², auquel le savant cri-

1. V. la *Revue de l'Art ancien et moderne*, juillet 1913.

2. *Jahrbuch. der kön. Preuss. Kunstsammlungen*, 1913, p. 284.

tique espagnol, D. Elias Tormo attribue (sans preuve) le *Saint Thomas d'Aquin* conservé dans l'église des jésuites d'Orihuela, non loin de Murcie, — la scène qui montre des anges adolescents consolant le jeune moine après une tentation, et qui est peut-être l'œuvre où l'Espagne a le plus poétiquement exprimé la chasteté voluptueuse de ses mystiques. Mais comment loger dans l'œuvre hypothétique du gentilhomme de Murcie qui fut disciple de Velazquez à Madrid et mourut dans sa patrie en 1694, une œuvre que M. Spielmann place avec raison au commencement du xvii^e siècle? Aucun des maîtres d'Andalousie dont le nom a été proposé pour cette *Annonciation aux bergers*, après celui de Velazquez, ni Antonio del Castillo, ni Alonso Cano, ni Pablo Legote, n'est aussi proche de Ribera que le peintre de cette *Notte*, où l'éclair de gloire céleste dessine si fortement les corps musculeux et les masques ravins des deux bergers. D'autre part, aucune œuvre authentique de Ribera n'est aussi proche du Corrège, auquel le peintre semble avoir emprunté directement ses anges enfants, la douceur fondante de leurs joues pleines et de leurs corps rebondis tout baignés d'une lumière laiteuse et nacrée qui tombe des hauteurs du tableau sur la laine des moutons et lui prête l'éclat de la soie. Il est permis de penser au maître de Ribera, ce Francisco Ribalta, le plus puissant des peintres valenciens, qui avait fait le voyage d'Italie et était revenu riche de tout ce que les exemples du Corrège pouvaient enseigner de la science des raccourcis et du *chiaroscuro*.

Vers la fin du xix^e siècle, les collectionneurs anglais commencèrent à étendre leurs conquêtes à des époques de la peinture espagnole qui n'avaient pas encore d'histoire. Sir Francis Cook est le premier amateur qui ait acquis une œuvre castillane du xv^e siècle. Et quel coup d'essai! Tout un retable géant, celui de la cathédrale de Ciudad Rodrigo, dont les vingt-six panneaux, abandonnés à un antiquaire de Madrid, furent transportés en 1879 dans l'opulente galerie de Richmond, où ils composent un ensemble sans rival en Espagne. Les trois panneaux de la prédelle, qui, seuls, ont pu être envoyés à l'Exposition, — des *Apôtres* vus à mi-corps et groupés deux à deux sur un fond d'or (nos 14, 17, 20), — sont des œuvres authentiques de Fernando Gallego, le peintre de Salamanque qui a imité les maîtres flamands avec un accent aussi original et « national » que celui d'un Wohlgemuth ou d'un Schongauer. La *Messe de saint Grégoire* (n° 23), acquise à Londres en 1908 par sir J. Charles Robinson, et qui avait été enlevée cinq ans auparavant d'un village de la province d'Avila, Bonella della Sierra, a été peinte, avec son vigoureux portrait de donateur, par un des artistes de l'école de Salamanque qui ont collaboré au retable de Ciudad Rodrigo, celui que j'ai proposé d'appeler le « Maître aux Armures¹ ».

Un panneau à fond d'or, représentant saint Michel et saint François (n° 16) et qui est une récente acquisition de sir Frederic Cook (le fils de sir Francis et le père de M. Herbert Cook) peut être mis en toute certitude sous le nom de Juan de Flandes, ce mystérieux voyageur, proche de Gérard David, qui devint le peintre de la Reine Catholique. Le saint Michel brugeois, dans sa tunique mauve de lévite armé, paraissait bien indolent auprès de l'impétueux archange en armure d'acier que lady Wernher a reçu en héritage de son époux, le « roi

1. *Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. A. Michel, t. III, 2^e partie, p. 794.

du diamant ». La publication que la *Gazette des Beaux-Arts* a donnée de ce tableau, en avril 1903, a marqué une date dans les études d'art espagnol. La signature du peintre « Rubeus » avait intrigué à l'Exposition du Burlington Club tous les admirateurs du tableau inconnu. A M. Herbert Cook, qui proposait de traduire ce nom en français et saluait la naissante renommée d'un « Maître Roux », M. Casellas répondit de Barcelone en rappelant l'existence de ce Bartolomé Vermejo, — « le Rouge », en castillan, — le peintre de Cordoue qui avait signé en 1490 une *Pietà* à Barcelone. Après la découverte du retable d'Acqui, en Piémont, signé par Rubeus, qui représente la Vierge de Montserrat, patronne de la Catalogne, et dont le visage semble taillé dans l'ivoire comme celui du saint Michel, l'identité de Rubeus et de Vermejo était prouvée : la nouvelle Exposition n'apporte qu'une confirmation publique au fait établi. Elle n'a rien révélé sur les origines du peintre savant et fier, qui est l'égal, pour ne pas dire mieux, des peintres allemands de son siècle, parvenus avant lui à la renommée.

La salle des « Primitifs », qui se faisait honneur de ce tableau superbe, réunissait de curieux panneaux de la première moitié du *xv^e* siècle, venus des divers royaumes d'Espagne et qui attestent la longue persistance, à travers la péninsule entière, de traditions italiennes du *trecento*, modifiées par une accentuation presque caricaturale de dessin, qui était un goût « franco-flamand », une mode de Paris¹. Au milieu de ces couleurs claires de *tempera* et de ces fonds d'or, un vrai « primitif » avait trouvé place, une relique antérieure de deux siècles aux plus anciennes de ses voisines. C'était un de ces devants d'autel catalans, qui s'étaient conservés dans l'ombre des vallées pyrénéennes et qui composent, au musée de Vich, une collection unique de panneaux romans et gothiques. Le plus ancien de ces panneaux, qui peut remonter au *xi^e* siècle, est consacré à saint Martin. La disposition qu'il donne aux scènes de la vie du cavalier-évêque, autour d'une image de Christ de majesté, se trouve reproduite sur le panneau de l'Exposition de Londres, qu'une inscription date de 1250. Le dessin, malgré son archaïsme montagnard, est ennobli par l'imitation des modèles français du temps de saint Louis. Cet incunable de la peinture appartient à M. Roger Fry. Pour clore des considérations sur les collections anglaises de peintures espagnoles, il est permis de souligner, comme un thème d'épilogue, qui aurait son intérêt pour la critique de l'art de notre temps, la double attraction qui dirige notre collègue du *Burlington* tantôt vers une peinture très ancienne, qui ne manque ni de gravité ni de style, dans son apparente puérité, tantôt vers les novateurs les plus austères du *post-impressionism*.

Le siècle de la Renaissance était représenté de manière assez imposante par

1. N° 25, *Annonciation* signée par Jean de Burgos, vers 1450 (héritiers de sir J. C. Robinson); — 7, 10, 12 et 20; quatre panneaux de la vie de *Sainte Ursule*, peints vers 1440, par un disciple (peut-être Mallorquin?) du maître catalan de *Saint Georges*, dont quatre panneaux sont au Louvre (à Sir Beaufort Palmer; cf. *Burlington Magazine*, XV, 1903, p. 308); — supplément, n° 23 C et E, *Saint Vincent et Ascension* (à Cyril B. Andrews, Esq.), — deux panneaux d'un retable provenant du prieuré des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem à Valence, dédié à saint Vincent et à saint Gilles et dont trois autres panneaux ont été transportés au Metropolitan Museum de New York; 25 A, B, D, trois autres panneaux valenciens de la même collection, de la même provenance et de la même époque, mais non du même ensemble.

de sévères portraits, dont les plus notables devront être ajoutés à l'œuvre encore très incomplètement catalogué d'Alonso Sanches Coelho, ce peintre d'origine portugaise qui, après avoir été chercher à Bruxelles les leçons de Moro, rejoignit son maître à la cour de Philippe et lui succéda dans la faveur royale, lorsque le grand peintre d'Utrecht eut regagné Bruxelles par crainte de l'Inquisition. La toile qui appartient au comte de Northbrook (n° 139), et qui porte la signature très rare : « *Alfonsus Sancius* », avec la date de 1577, est un portrait de l'enfant D. Diego, l'un des fils que Philippe II avait eus de sa nièce Anne, qui fut sa quatrième femme. Le garçonnet, qui remorque un cheval de bois et tient une petite lance de joute, est costumé en infante; le corsage de sa robe longue de brocart blanc et or est chargé de chaînes, de médailles et de *veneras*. A voir la figure pâle et vieillotte de ce fruit consanguin de deux Habsbourg, qui croirait, sans l'inscription de la main du peintre, que l'enfant n'a pas trois ans, — à peu près autant qu'il lui restait à vivre? Le portraitiste officiel a ignoré, comme l'ignorait peut-être le royal père, ce charme de l'enfance souffreteuse qu'ont si délicatement exprimé à la cour de France les Clouet et les Le Manier. Coelho a mieux saisi (sans atteindre à la précision psychologique de Moro) la douceur puérile de la mère de Diego, la jeune reine Anne (n° 140, à lady de Gex)¹ et la noble et svelte allure de la dame inconnue dont le portrait en pied (n° 78) appartient au lieutenant-colonel Holford².

Une paroi d'une petite salle était réservée au Greco : elle a paru médiocrement garnie. La réunion des deux portraits féminins séparés entre les deux collections Stirling a été, faut-il le dire? une déception. Le portrait donné, dans la collection de Louis-Philippe, comme celui de la fille du Greco et qui est peut-être la maîtresse du peintre, D^a Géronima de las Cuebas, reparait dans des œuvres religieuses du peintre et ne peut guère avoir été peint que par lui; mais l'accent du Greco et ses touches de lumière sont absents de cette froide poupée, dont les yeux et les joues ont été probablement émaillés par les repeints. La dame aux grands yeux tristes qui venait de Keir, en Écosse, est une étrange apparition dont la face exsangue et la sombre chevelure, étoilée d'une fleur-fantôme, semblent évoquées par la vertu du grimoire qui est la signature grecque du peintre. Il faut résister à l'ensorcellement pour reconnaître que cette toile est aussi usée que l'autre repeinte et a perdu, avec le fard des glaces, toute sa couleur. Le rapprochement de deux œuvres qui appartiennent à la période italienne de la vie du peintre et qui représentent la même composition : *Le Christ chassant les vendeurs du Temple*, a été une expérience fâcheuse pour le tableau que possède lord Yarborough et qui est célèbre parce que le jeune Grec y a peint, au bas de la toile, les portraits de Raphaël et de Michel-Ange à côté de ceux de Titien, le maître qu'il avait quitté, et de Clovio, l'artiste qui lui avait fait accueil à Rome. La lourdeur des formes et la mollesse de la touche, la vulgarité de la couleur

1. Le portrait de la reine Elisabeth, la troisième femme de Philippe II, à laquelle Anne succéda, a été mentionné comme l'un des tableaux envoyés par le Gaikowar de Baroda : c'est une copie de Coelho par Pantoja de la Cruz.

2. Les portraits des deux archiducs Wenceslas et Rodolphe (nos 81 et 82), prêtés par le roi d'Angleterre et que l'on peut voir à Buckingham Palace, sont deux Coelho authentiques et qui ont fait partie de la collection de Louis-Philippe.

font croire (si l'œuvre, non signée, n'est pas une copie) que l'élève des Vénitiens se trouvait mal à l'aise et comme engourdi dans le milieu romain. Combien il avait montré plus de verve frémissante dans sa première version du même sujet,



L'INFANT D. DIEGO, PAR A. SANCHES COELHO (1577)

(Collection du comte de Northbrook, Londres.)

que possède Sir Frederick Cook et qui a été certainement peinte à Venise ! La couleur cependant n'est pas purement vénitienne. Les tons lourds et bronzés des bruns et des verts, l'acidité des carmins, les lumières blanches qui courent en stries serpentine, révèlent encore le Candiote, héritier des peintres d'icônes, qui mêle aux leçons d'un Titien et d'un Tintoret ces souvenirs « byzantins » ou

plutôt crétois auxquels, après son passage à Rome, il devait plus d'une fois revenir lorsqu'il fut devenu le peintre de Tolède¹.

Murillo en personne recevait les visiteurs dans le grand salon. Le portrait que le comte Spencer avait envoyé d'Althorp (n° 97) et où le maître de Séville apparaît, peint par lui-même, est, d'après l'inscription, l'image que le peintre voulut laisser de lui-même à ses enfants. L'encadrement d'architecture, accompagné d'attributs d'ateliers, sur lequel s'appuie la main du peintre, semble préparé pour la gravure que le Flamand Richard Collin fit d'après ce portrait. La toile, envoyée à Anvers, ne revint probablement pas en Espagne; apportée en Angleterre dans le cours du XVIII^e siècle, elle passa en vente publique à Londres en 1794². La gravure porte la date de 1682, qui est l'année de la mort de Murillo; peut-être le tableau était-il parvenu en Flandre du vivant du peintre. Il a été peint vers 1670, alors que le maître n'avait pas dépassé la cinquantaine et portait fièrement sa noire chevelure en broussaille. L'infatigable ouvrier de peinture se montre à la postérité, comme aux siens, dans la pleine force de la fécondité qu'il devait garder jusqu'au jour où quelque diable le fit tomber, à soixante-quatre ans, de l'échelle sur laquelle il travaillait pour les Capucins; il nous regarde avec un air de sérieuse bonté qui ennoblit les gros traits de sa face plébéienne. On aimerait à rapprocher ce portrait de l'âge mûr du portrait que Murillo avait peint de lui-même à l'âge de vingt-huit ans, pour sa fiancée, de meilleur lignage que lui, Doña Beatriz Cabrera del Corral. Ce portrait, peint sur cuivre et qui a été vu par D. Narciso Sentenach, a dû passer en Amérique, au pays où Murillo avait envoyé ses premières pacotilles de la *feria* et où l'un de ses fils partit pour faire, dit-on, métier de peintre : le revers du cuivre portait une image de l'Amour tenant un cœur enflammé, et sur la face on lisait l'inscription : « Je ferais pour toi plus que pour moi ou pour Dieu³. »

Parmi les tableaux de Murillo qui formaient un cortège peu nombreux au portrait du peintre, il y en avait d'intéressants à noter, comme la toile cintrée du *Triomphe de l'Eucharistie*, (n° 79), groupe de saints qui sont de solides portraits sur un fond vapoureux et doré de « gloire » : c'est le pendant de l'*Immaculée Conception* aux donateurs, un tableau enlevé par le maréchal Soult et acquis par le Louvre dès 1818⁴. Le *Triomphe de l'Eucharistie*, qui appartient aujourd'hui à un membre du Parlement, sir Alexandre Henderson, fut rapporté d'Espagne par le général Favier⁵.

Un tableau de sujet profane faisait quelque tort aux tableaux religieux : un *Souper amoureux en musique* (n° 80), qui appartient à une suite de six scènes tirées

1. Goya était encore moins bien partagé que le Greco. L'exposition n'avait de lui qu'une perle, du grisle plus fin et le plus nacré : ce portrait de *Maja* (n° 183) que Rouart tenait d'un ami et qu'il a été donné pour la dernière fois d'admirer à Paris lors de la vente du célèbre amateur (décembre 1912), où le tableau a été acquis par sir Hugh Lane.

2. L'exemplaire de ce portrait que possède le musée de Prado est une copie par Tobar, le disciple de Murillo.

3. « Ni por Dios, ni por mí, haré lo que haré por ti » (Sentenach, *The painters of the School of Sevilla*, Londres, Duckworth, 1911, p. 153).

4. Deux autres tableaux de même forme, provenant de même ensemble, appartiennent à l'Académie de S. Fernando, à Madrid.

5. Ce tableau est resté en France jusqu'à la vente Pourtalès de 1865 (n° 199).

de la Parabole de l'*Enfant prodigue*, et que M. Otto Beit possède au complet. Cette suite a été reportée par Aureliano de Beruete dans le groupe des œuvres de jeunesse¹; par le coloris blond et le modelé fondant, elle semble bien plutôt contemporaine du portrait de Murillo, œuvre de la pleine maturité, et proche du *Retour de l'Enfant prodigue*, également exposé aux Grafton Galleries (n° 83, au



PORTRAIT DE MURILLO PAR LUI-MÊME

(Collection du comte Spencer, Althorp.)

duc de Sutherland), et qui a fait partie du vaste ensemble de l'église de la Caridad. Quand Murillo travaillait à cet ensemble, il faisait partie (depuis 1665) de la confrérie de charité fondée par le fameux viveur D. Miguel de Mañara, le Don Juan repentant qui fut son ami : sans doute pensait-il à cet enfant prodigue lorsqu'il donna au beau cavalier et à sa compagne de fête une mélancolie, en

1. Lors de l'exposition du Guildhall (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 258).

vérité moins grave et moins profonde que celle des patriciens de Venise que le premier des Bonifazio, en peignant une autre parabole, a assis à la table du Mauvais riche ¹.

Les « scènes de genre » que Murillo a le plus souvent répétées, avec d'ingénieuses variantes, celles qui avaient trouvé des amateurs en Angleterre, en Allemagne, à Paris, alors que tout le reste de la peinture espagnole demeurait inconnu, transportent le spectateur fort loin de la société mondaine que Murillo peint avec une élégance un peu molle. L'exposition n'a montré aucun de ces groupes d'enfants des rues, que le peintre des anges ne voit qu'épanouis par le rire, et presque toujours ignorants de la vraie misère. Le *Petit Pêcheur* du capitaine Priston (n°4), qui joue avec un crabe, au milieu d'un étalage bariolé de poissonnerie, est bien un tableau sévillan, comme le prouve l'échappée de vue sur la ville et le Guadalquivir, mais qui n'a rien de Murillo, et dont il faudrait chercher l'auteur dans le XVIII^e siècle.

La peinture de sujets vulgaires et bas, qui a tenu officiellement son rang d'œuvre d'art en Espagne à côté de la peinture religieuse du « Siècle d'or », était représentée aux Grafton Galleries par une réunion de tableaux qui donnaient un enseignement que l'on demanderait en vain au musée de Prado ou à tout autre musée des deux mondes, en mettant sous nos yeux ce que l'Angleterre est seule à posséder : la jeunesse de Velazquez.

Lorsque Joseph Bonaparte quitta Madrid, en 1813, fort précipitamment, il glissa dans ses bagages quelques tableaux, moins nombreux que ceux qu'avaient collectionnés ses généraux. L'un de ces tableaux était la toile que Velazquez avait lui-même apportée à Madrid, lorsqu'il y était venu chercher fortune, celle que Caimo, le « *Vago italiano* », admira au Retiro en 1754, et qui figura dans les inventaires du Palais Royal, à partir de 1772 : l'*Aguador*, le Corse vendeur d'eau, qui présente un verre plein à un gamin, accompagné d'un autre personnage, dans l'ombre d'une sorte de cave. La journée de Vitoria livra ce tableau au duc de Wellington, avec un autre qui, depuis lors, appartient, lui aussi, à Apsley House, et qui figure, en même temps que l'*Aguador*, dans l'inventaire de 1772 : « Une peinture qui représente une table, avec sa vaisselle et un pot, et deux demi-figures assises à cette table,... original de Velazquez. » Ces deux tableaux, auxquels le nom de Wellington s'est attaché, à côté de celui de Velazquez, sont les deux seules œuvres profanes de la jeunesse du peintre souverain dont l'authenticité soit attestée par des documents royaux.

Ils doivent servir d'étalon pour toute attribution. Ce sont des œuvres d'une étonnante austérité que celles de ce jeune homme. La couleur est sombre et triste. Une seule note chantante domine, dans chacun des tableaux, la basse des gris et des bruns : ici l'eau qui brille dans le grand verre ; là l'orange qui sert de bûchon à un pot. Les visages des gens et les panses des cruches ont le même ton terreux et sont modelés avec la même gravité, comme dans une même argile. Cette peinture de sculpteur confère aux plus humbles choses dont elle prend possession une sorte de dignité plastique devant laquelle le vivant et la « nature morte » sont égaux.

1. Académie de Venise, n° 291.

La puissance concentrée dans un tel art est si impérieuse qu'il ne peut être difficile de la reconnaître dans toutes les œuvres où, à la même époque, elle s'est manifestée. Les personnages et les objets mêmes qui figurent dans les deux tableaux d'Apsley House reparaissent dans d'autres et y prennent la valeur d'une signature non écrite. Le gamin du tableau de l'*Aguador* est celui qui, sur un tableau justement fameux de la collection Cook, présente un flacon de vin à une vieille qui fait frire des œufs; devant la vieille est posé sur la table de cuisine un mortier de bronze, qui se retrouve sur la même table, à côté des deux hommes assis d'Apsley House. C'est dans ce même mortier qu'une



L'ENFANT PRODIGE, PAR MURILLO

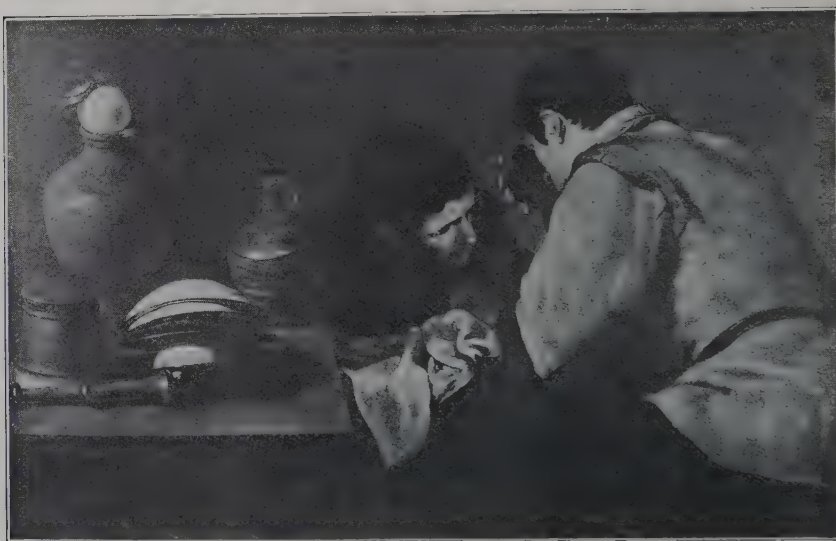
(Collection de M. Otto Beit, Londres.)

filles de cuisine, derrière laquelle est debout la vieille aux œufs, pile des ingrédients au premier plan du tableau de la National Gallery, dont le fond laisse voir, tout petit dans l'éloignement, le Christ entre Marthe et Marie. La même fille s'est montrée à l'Exposition, seule devant sa table de cuisine, sur un tableau de la collection Otto Beit (n° 41) jusqu'ici inconnu¹ et qui fait presque pendant, pour le format et la disposition, au tableau « en longueur » d'Apsley House. L'œuvre est d'une conservation irréprochable et du plus vigoureux relief, dans la lumière qui tombe sur elle d'en haut, comme au fond d'un sous-sol. Elle est venue achever un groupe mémorable de quatre Velazquez authentiques, qui, par le coloris et le modelé, se placent à la même date que l'*Adoration des Mages* de 1619 (Musée du Prado) ou un peu plus tôt. Le peintre

1. Reproduit en titre de cet article.

passé avec une tranquillité imperturbable de la cuisine à l'Évangile et au ciel. Le souillon a quitté la vaisselle pour servir de modèle à l'Immaculée Conception de la collection de M. Laurie Frère qui manquait à l'Exposition); le valet de triste mine qui a posé deux fois, de face et de dos, pour l'un des tableaux d'Apsley House est devenu, sur un autre tableau de la collection Laurie Frère, un *Saint Jean à Pathmos*. On dirait que Velazquez ne pouvait se détacher du lieu sombre et sordide où il faisait l'apprentissage de la réalité par en bas. Son nom, bientôt illustre à la cour, demeura inséparable de ces sortes de peintures que l'on appelait à Séville « les vieilles caves » (*bodegones*).

« Faut-il estimer les *bodegones*? » écrit, dans son *Art de la Peinture*, le



DEUX HOMMES DANS UNE CUISINE, PAR VELAZQUEZ

(Collection du duc de Wellington, Apsley House, Londres.)

maître de Velazquez, Pacheco, qui en 1618 avait fait du jeune peintre son gendre. « Certes, ils sont fort dignes d'attention, quand ils sont peints comme mon gendre les a peints. C'est par ce travail qu'il s'est élevé si haut qu'il n'a laissé de place près de lui pour personne... C'est dans ces études de début et dans le portrait qu'il a trouvé la véritable imitation de la nature... »

Il est certain que Velazquez a peint ces portraits de cuisinières, de cruches et d'assiettes en se souvenant du ferme dessin et des ombres accusées par méplats, dont les portraits de son futur beau-père lui avaient donné des modèles : l'un de ces portraits, celui d'un chevalier de Saint-Jacques, signé par Pacheco en 1626¹, était très heureusement rapproché des *bodegones* de Velazquez; en montrant ce que l'apprenti avait dû au maître, il laissait mesurer la distance que le jeune homme avait mise, dès les premiers pas, entre son professeur et lui. Pacheco a-t-il peint lui-même des *bodegones*? Herrera le Vieux en peignit, mais rien ne

1. N° 46, coll. de Sir Frederick Cook (acquis à Séville en 1906).



F. Juan Rizi pinx.

PORTRAIT D'ENFANT

(Collection de sir Frederick Cook, Richmond.)

permet de croire que ces tableaux, perdus ou méconnus, fussent antérieurs aux premières œuvres de Velazquez. En réalité le thème du « tableau de cuisine » (ce serait le vrai nom de « *bodegones* ») était connu dans les Pays-Bas depuis le milieu du xvi^e siècle; il a dû être révélé à Séville par des tableaux tels que ceux du Hollandais Pieter Aertsen. Velazquez lui-même semble avoir connu des œuvres de ce peintre abondant et brillant. La composition qu'il a donnée au tableau du *Christ chez Marthe et Marie* : — le groupe principal relégué au fond et réduit en figurines, les cuisinières vues à mi-corps au premier plan, — c'est la composition



LA VIEILLE QUI FAIT FRIRE DES ŒUFS, PAR VELAZQUEZ

(Collection de Sir Frederic Cook, Richmond.)

d'un tableau de *La Femme adultère* signé en 1559 par Aertsen (collection Delarow, à Saint-Petersbourg)¹. Mais entre les deux œuvres séparées par un demi-siècle et par un grand morceau de l'Europe, quelle différence de tempérament et de « race » ! Où sont, dans la cuisine de Velazquez, la vaisselle d'argent, les coqs lustrés, les viandes massives, les légumes luisants, les commères hautes en couleur ? Où est cette abondance qui se prépare déjà pour les ripailles de Jordaens ? Sur la table sans nappe, Velazquez ne peint que des œufs, des melons ou de la vaisselle vide. Une seule chose est tentante pour la bouche dans ses *bodegones* : c'est le verre d'eau fraîche.

Le plus grand des peintres espagnols a représenté ici, en regard des hommes

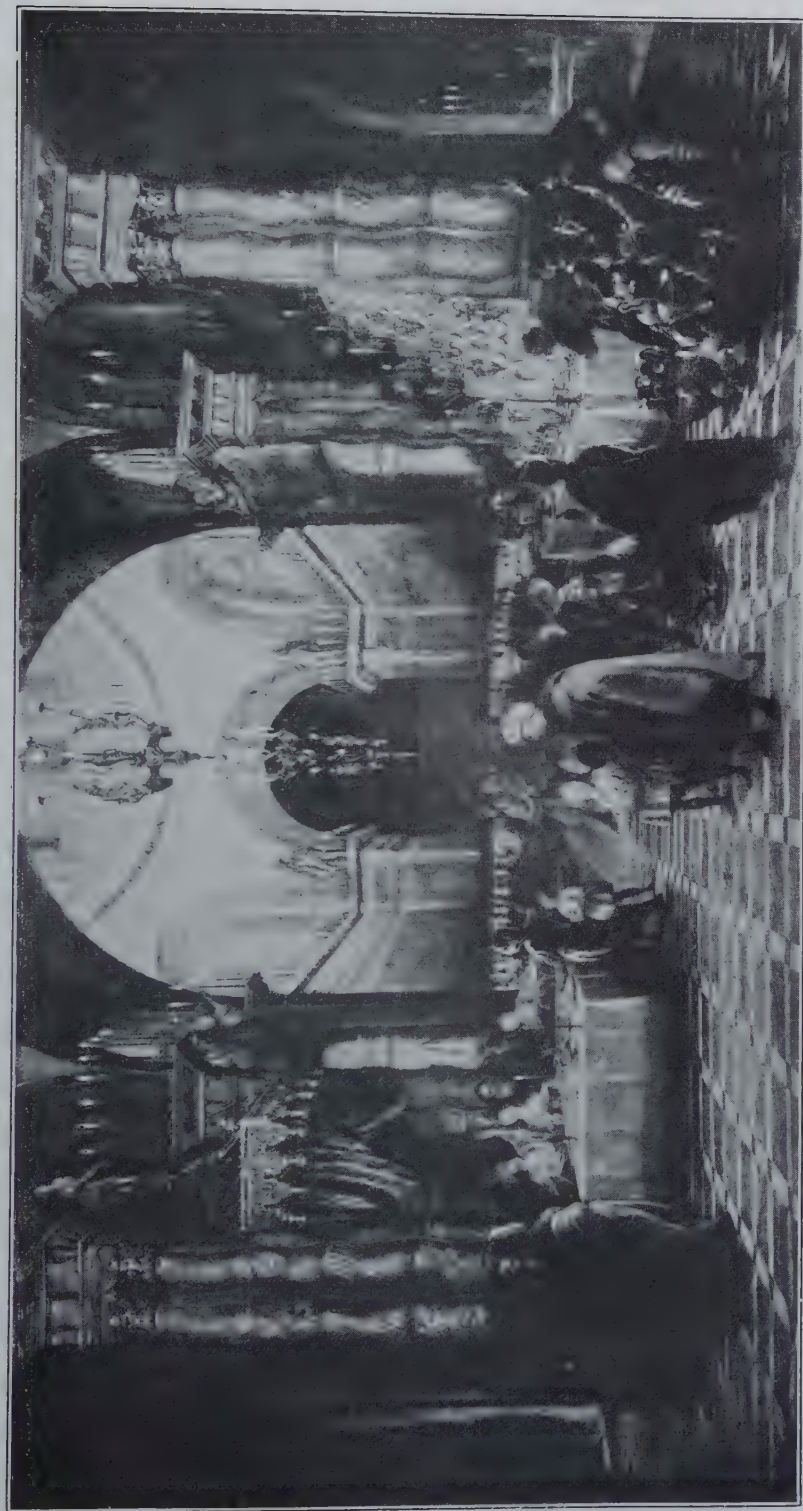
1. J. Sievers, *Pieter Aertsen*, Strasbourg, Hiersemann, 1908, pl. 23.

du Nord et avec une sorte d'ascétisme hautain, le peuple le plus indifférent à l'art de la cuisine. On songe aux repas de Don Quichotte; souvent on a parlé, à propos de ces tableaux, des romans picaresques, qui décrivent les détails les plus vulgaires dans une langue dont la précision plastique est la joie des lettrés. En vérité, rien n'est plus étranger à toute littérature, au roman, comme au drame, que ces études peintes d'après des choses muettes et des êtres immobiles. Velazquez ne semble avoir poursuivi dans la cuisine dont il a fait son atelier que des jeux de lumières et de formes et, comme on dirait aujourd'hui, des « constructions de volumes ». En regardant au fond de ce qu'il voyait, il a exprimé, sans le chercher, des sentiments obscurs et humains. Ces modèles qui reparaissent d'un tableau à l'autre se ressemblent entre eux. La vieille, la *muchacha* qui est peut-être sa fille, le *chico* qui est peut-être son fils étaient-ils les serviteurs de Pacheco, comme il est probable, ou ceux de Velazquez après son mariage avec Juana Pacheco? C'est, en tout cas, la « famille », les gens attachés à la maison. Don Diego, le descendant d'un *hijo d'algo*, a eu pour ces humbles qui ont été les premiers serviteurs de son art une sorte de sympathie attentive qui le rapproche d'un Le Nain plus que d'un Murillo et de ses mendiants trop joyeux.

Il est vrai que, d'après Palomino, Velazquez se serait appliqué à étudier sur le visage de l'« apprenti de la campagne » qu'il avait chez lui, et qui pourrait être le gamin des *bodegones* authentiques, les grimaces du rire et des pleurs. On trouve ces grimaces, à côté des groupes sculpturaux et pétrifiés, dans des tableaux connus au moins par des copies anciennes et fidèles : les *Musiciens* de Berlin et de la collection Waldyve Martin (expos., n° 39), dont le modèle deux fois répété est le même que celui de l'un des tableaux d'Apsley House ; les *Buveurs* de l'Ermitage. Il y a là une autre série de *bodegones*, — ceux où l'on rit, — dont l'intention peut passer pour comique et que l'on a le droit d'appeler « picaresques ». Cette série s'achève à Madrid dans le groupe truculent des *Borrachos*; peut-être a-t-elle commencé après la série des *bodegones* immobiles et graves.

La première série a un tel accent, si ferme et si profond, qu'elle semble exclure, pour quiconque en aura pris conscience, les œuvres d'attribution douteuse. La distinction est plus délicate dans le groupe des *bodegones* à intentions comiques entre ce qui est de Velazquez et ce qui n'en est pas. Mais dans ce groupe même, les œuvres authentiques gardent une simplicité de composition et une sobriété de technique qui les mettent à part.

Une exposition comme celle de Londres aura contribué à délimiter plus solidement l'œuvre de Velazquez dans le nombre des *bodegenes* mis sous le nom du maître depuis trois siècles. Il resterait à mettre des noms sur les œuvres très remarquables et très diverses que l'Exposition a rapprochées des tableaux-types. Plusieurs de ces œuvres n'étaient pas espagnoles, mais napolitaines ou génoises. L'étude historique et critique des sujets de cuisine, qui ont passé de Flandre en Espagne et qui sont devenus dans l'Italie du Caravage des sujets de taverne et de *mala vita*, demande une enquête internationale qui est à peine commencée. Du jovial et célèbre *Boiteux* de la collection Cook, qui tient la bouteille pleine « du lait des vieillards » et qui s'appuie si bizarrement sur sa béquille et sur un gros globe reflétant une scène rustique, on ne peut dire qu'une chose : c'est que l'œuvre est de la même main que l'*Adoration des bergers* de la National



Juan Carreño de Miranda pinx.

LE FESTIN DE BALTHAZAR

(Boxes Museum, Barnard Castle, Count de Darbanc.)

Gallery. Mais les deux tableaux sont-ils l'un et l'autre de ce Legote à qui M. A. L. Mayer fait la part trop belle, — ou de Zurbaran, que nous connaissons encore si mal ?

L'Exposition n'a fait sortir de l'ombre aucune œuvre de la période la plus éclatante de la vie de Velazquez, celle où il atteint dans les portraits de cour, — si invraisemblablement différents des premiers modèles — cette virtuosité que la connaissance des maîtres de Venise, étudiés à Madrid et en Italie a ajoutée à sa science d'observateur et qui lui permet d'achever en quelques touches décisives des portraits comme celui de l'inconnu d'Apsley House (n° 62), qui fit partie, avec les deux *bodegones*, du butin de Wellington à Vitoria.

Velazquez, qui gardait une gratitude respectueuse à son beau-père Pacheco, fut pour son gendre Juan Bautista del Mazo un maître incomparable. Mazo se fit le copiste de son beau-père et l'imita fort heureusement. Les critiques se sont mis d'accord pour reconnaître dans la *Dame à la mantille* de la collection de duc de Devonshire (n° 13) une réplique de Mazo d'après le portrait de la même dame, peint par Velazquez et qui est l'une des merveilles de la galerie Wallace. En passant de l'un des tableaux à l'autre, il était facile de noter comment Mazo, en cherchant à faire jaillir la forme d'un seul coup de pinceau, frappe à faux plus d'une fois et perd l'exactitude du dessin, tandis que, dans le coloris, il recherche des tons amortis et mordorés qui n'ont plus la franchise des couleurs de Velazquez.

Naguère le maître venu de Séville représentait toute l'école de Madrid, dans le grand siècle de la peinture espagnole. Tandis que la figure de Mazo, remise en lumière par les deux Beruete, le père et le fils, devient de plus en plus distincte, d'autres peintres, qui ont dû assez peu de chose à Velazquez, attendent leur tour de réhabilitation. L'un des plus originaux et des plus étrangement « modernes » est un moine, ce Fray Juan Rizi, fils d'un Bolonais qui était venu travailler à l'Escorial pour Philippe II et qui s'était marié à Madrid. En 1626, Juan prit le cuculle noir des Bénédictins au monastère de Monserrat : c'est lui sans doute qui a peint, dans un curieux tableau que l'Exposition de Londres a fait connaître, le portrait d'un bénédictin à genoux devant la Vierge patronne de la Catalogne et sa montagne au profil de scie (n° 162, Bowes Museum, Barnard Castle)¹. A Madrid, où il alla s'établir, il peignit, pour les monastères de son ordre, des retables entiers, où il a représenté la vie des religieux avec la puissance d'un Zurbaran ; il peignit aussi des portraits, en s'inspirant à la fois de Velazquez et de peintres tels que le dominicain Mayno et Eugenio Caxes, un fils d'Italien comme Juan Rizi, qui avaient donné à leurs toiles des tons clairs de fresque. Un portrait de garçonnet envoyé aux Grafton Galleries par sir Frederic Cook (n° 172) a été donné avec raison par M. A. de Beruete à Fray Juan Rizi².

Le critique espagnol trouvait dans la collection même qu'il tient de son père une œuvre certaine du moine peintre, une scène de la vie de saint Benoît, où figurent deux enfants modelés de même en pleine lumière et qui ont de même

1. V. A. L. Mayer, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911-12, nouvelle série, t. XXIII, p. 102.

2. *The School of Madrid*, London, Duckworth, 1911, p. 167. On remarquera que deux des livres les plus notables publiés par des critiques espagnols sur leur peinture nationale ont paru en anglais.

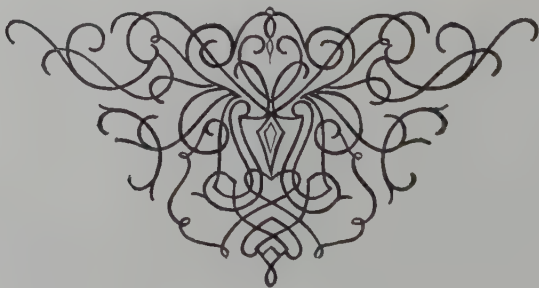
les pieds extraordinairement petits¹. Ce portrait d'enfant en veste de satin citron, chausses de velours brun et bottes de cuir jaune est enlevé dans des tons d'aquarelle, avec des hachures lumineuses posées comme des rehauts de gouache : il a été, dans l'harmonie assez discordante de cette assemblée de tableaux, la note la plus imprévue et l'une des plus délicates.

Un sujet d'étonnement plus grand peut-être a été offert aux curieux de peinture espagnole par un grand tableau de l'école de Madrid (n° 404) demeuré presque inconnu au Bowes Museum de Barnard Castle² et qui porte la signature à demi effacée, mais authentique, de Juan Carreño de Miranda, ce peintre de famille plus noble que Velazquez, qui fut le successeur de Mazo à la cour de Madrid, au temps de la plus lugubre décadence du royaume, et à côté de Claudio Coelho, le portraitiste du roi Charles II, le « Possédé ». Le tableau n'est pas un portrait, mais une scène biblique, le *Festin de Balthasar*, transporté dans une architecture pompeuse, paré de turbans d'un Orient de féerie, illuminé de flambeaux scintillants. Les effets de phosphorescence et d'ombre rappellent moins en vérité un Velazquez qu'un Rembrandt. Comment un art de visionnaire s'est-il formé au milieu d'une école qui, dans l'« impressionnisme » le plus franc, demeure « réaliste » ? C'est un problème dont la solution n'apparaît pas encore ; en le posant ici, avec l'aide d'une reproduction, nous en signalons l'intérêt aux chercheurs qui continueront en Espagne le travail commencé à l'Exposition de Londres.

E. BERTAUX

1. Je ne sais pourquoi M. A. L. Mayer a proposé pour le portrait de la collection Cook le nom du peintre d'un Cordoue, Antonio del Castillo (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1913-14, nouvelle série, t. XXV, p. 75).

2. Il a été signalé pour la première fois par M. A. L. Mayer (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911-12, nouvelle série, t. XXIII, p. 103).



Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD,

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet

PARIS

TÉLÉPHONE

321-93

A. CHEVOLOUX

FOURNISSEUR

des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment.
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architectu-
re publique et privée

tous vos livres sous la main



avec la
bibliothèque
tournante

PARIS
31^{re} Bouf Hauymann
angle de la rue Scribe

TERQUEM

Envoi franco du Catalogue sur demande

KIMBEL et C^{ie}

De la Rancheraye et C^{ie}, S^{rs}

Ancienne Maison MICHELL et KIMBEL

Fondée en 1849

31, PLACE DU MARCHÉ-SAINT-HONORÉ, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions interna-
tionales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}

MAGASINS

Rue de la Voûte, 14
Rue Championnet, 134
Rue Lecourbe 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Mars 1914

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'Étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT
DE VOITURE

1^o entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN
via Belfort-Delle-Delémont

Service rapide quotidien pendant la saison des
vacances et la période des saisons d'hiver;

2^o entre PARIS (Est) et MILAN
via Lötschberg-Simplon

Ouverture de la ligne au Service International :
Septembre 1913

Nouvelle route directe entre la France et l'Italie
à travers les régions les plus pittoresques de la
Suisse. Première ligne à grand trafic exploitée élec-
triquement.

TRAINS RAPIDES

A Milan, correspondance pour toute l'Italie.

3^o entre PARIS (Est) et FRANCFORT
via Metz-Moyence

Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, cor-
respondances immédiates et voitures directes pour
Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout
le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, va-
lables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires
à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE
à prix très réduits, avec très longue durée de
validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions
que la Compagnie de l'Est envoie franco sur
demande.

Pour AVOIR des BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^d Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50
Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps 2 fr.
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la
barbe et pour se raser 2 fr.
Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.
Savon à l'ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. .
2 fr. 50
Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.
Savon au sublimé antiseptique, contre les tumeurs . . . 2 fr.
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée 2 fr.
Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

CARNAVAL DE NICE

TIR AUX PIGEONS DE MONACO

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

de 1^{re} et de 2^e classes, à prix réduits

de Paris pour Cannes, Nice, Monaco, Monte-Carlo et Menton
délivrés jusqu'au 21 Avril 1914

Ces billets sont valables 20 jours (*dimanche et
fêtes compris*); leur validité peut être prolongée une
ou deux fois de dix jours (*dimanches et fêtes com-
pris*) moyennant le paiement pour chaque prolon-
gation, d'un supplément de 10 p. 100.

Ils donnent droit à deux arrêts en cours de route
ant à l'aller qu'au retour.

DE PARIS A NICE :

1^{re} classe. 182 fr. 60

2^e classe. 131 fr. 50

CHEMINS DE FER P.-L.-M.

COURSES DE NICE

Billets d'aller et retours spéciaux
émis jusqu'au 21 avril 1914.

Paris à Cannes : 1^{re} cl. 177 fr. 40,
2^e classe : 127 fr. 75.

Paris à Nice : 1^{re} classe 182 fr. 60
2^e classe : 131 fr. 50.

Paris à Monaco-Monte-Carlo :
1^{re} cl. 185 fr. 45, 2^e cl. 133 fr. 55.

Paris à Menton : 1^{re} cl. 186 fr. 65
2^e classe 134 fr. 40.

Validité 20 jours à compter
du départ (ou du dernier jour de
la période d'émission, si le voyage
est commencé après cette période)
prolongeable deux fois de dix
jours moyennant un supplément
chaque fois de 10 p. 100.

Deux arrêts en cours de route
tant à l'aller qu'au retour.

Admission, sans supplément
de prix des voyageurs de 1^{re} cl.
dans les trains « Côte d'Azur Ra-
pide » et « Extra-Rapide de
Nuit.

MOSAÏQUES

Décoratives
en Email et Ors
Dallages en Marbre
et Grés Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

René Martin & C^{ie} S^{rs}

• 20. RUE GÉNIN. S^t DENIS. Seine •

LES
PHOTO-PROCÉDÉS
E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR
LES VALEURS EXACTES
DES COULEURS

EN VENTE :

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES :
—:— D'ŒUVRES D'ART —:—
: PEINTURES, SCULPTURES :
DESSINS, MINIATURES PERSANES
-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR
ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE : Wagram 23-12

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET . PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (viâ Calais) 11 h. — 21 h. (viâ Boulogne)
 14 h. 20 (viâ Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
 Départ de Paris : 8 h. 30 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin ; V.R.
 Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence ;
 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl.,
 Calais-Turin ; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
 V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome.	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin.	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40

V.L. Rome-Paris	L. S. 4 ^{re} et 2 ^e cl.	4 ^{re} et 2 ^e cl.
4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Paris	Rome-Paris
Turin - Paris.	V.R. Rome-Pise et Dijon	V.R.
V. R.	Paris, 4 ^{re} , 2 ^e cl. Turin	Boulogne V. L.
Modane-Chambéry	Florence-Paris	Dijon-Paris

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

POUDRE DENTIFRICE CHARLARD
 Boîte : 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France
 SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,
 SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Bould. Haussmann, } à Paris.
 SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe. — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger) ; — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES ; — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

101 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue, 995 agences en Province ; 7 agences en Afrique : Alger, Oran, Tunis, Sousse, Sfax, Tanger et Casablanca ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), Saint-Sébastien (Espagne), Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,
 BRUXELLES. — ANVERS. — OSTENDE.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse. Prix : 1^{re} classe : 194 fr. 85. — 2 classe : 142 fr. 20. Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Viâ Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens
 dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Viâ Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.



VENTES PUBLIQUES

9-12 Mars 1914



TABLEAUX MODERNES, ESTAMPES MODERNES

LITHOGRAPHIES FRANÇAISES

F.A.C. PRESTEL, Francfort sur le Mein, 21 et 11^a, Buchgasse

PRIÈRE DE VOULOIR DEMANDER LE CATALOGUE

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☞ 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

PLAQUETTES ET MÉDAILLES DES MAÎTRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

A. GODART, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

Téléphone : Gobelins 19-58

V.-S. CANALE, successeur

Téléphone : Gobelins 19-58

UNIQUE

DÉPOSITAIRE

des

Œuvres complètes

de

O. ROTY

de l'Institut

EXPOSITIONS

PERMANENTES



SOUVENIR-ANNIVERSAIRE
DE MARIAGE PAR H. DROPSY

ŒUVRES
de

J.-C. CHAPLAIN

F. VERNON

A. PATEY
de l'Institut

PONSCARME

DANIEL - DUPUIS

L. BOTTÉE

G. DUPRÉ

V. PETER

O. YENCESSE

P. LENOIR

A. SCHWAB

PATRIARCHE

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DES

GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux

de la Revue, 106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

ANNÉE 1913

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
				Sur parchemin	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
2052	F. Bonhommé . . .	<i>Héliotypie en coul.</i>	Feu d'artifice tiré en l'honneur de la reine Victoria à Versailles en 1855	»	»	6	3
2053	Hilaire Ledru . . .	<i>Héliotypie . . .</i>	Portrait de V.-J. Delcambre de Champvert.	»	»	4	2
2054	Van Dyck	—	Portrait de la comtesse de Worcester	»	»	4	2
2056	F. Bonhommé . . .	—	Coulée de fonte au Creusot	»	»	4	2
2058	Antonello de Messine	—	La Madone et l'Enfant	»	»	4	2
2060	Hokusai	—	Pêcheur retirant ses filets	»	»	4	2
2061	A. Vestier	—	Nicole Vestier faisant le portrait du peintre.	»	»	4	2
2062	—	—	Portrait de Nicole Vestier.	»	»	4	2
2065	L. David	—	Portrait de M ^{me} de Verninac	»	»	4	2
2066	Maurice Denis . . .	<i>Héliotypie en coul.</i>	Etude pour « La Danse »	»	»	6	3
2067	Giovanni Bellini . .	<i>Héliotypie . . .</i>	Sainte Justine	»	»	4	2
2068	P. Bigot	<i>Photogravure . .</i>	Rome impériale (relief)	»	»	»	2
2070	Ernest Laurent . .	<i>Héliotypie . . .</i>	Portrait de M. et M ^{me} A. W ^{***} avec leurs enfants	»	»	4	2
2071	École franç., xv ^e s.	—	Assemblée de saintes (miniature des « Heures de Laval »)	»	»	4	2
2073	—	—	Les Vendanges (tapisserie).	»	»	4	2
2074	Champmartin . . .	—	Portrait de M ^{me} de Mirbel (Musée de Versailles)	»	»	4	2
2076	Rembrandt	—	Liéven Coppenol (dessin)	»	»	4	2
2077	Eugène Lami	—	Le Contrat de mariage	»	»	4	2
2078	École franç., xv ^e s.	—	Un jardin français au xv ^e siècle (miniature)	»	»	4	2
2080	Roger de la Pasture .	—	Le Christ entre la Vierge et saint Jean l'Evangéliste, accompagnés de Saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine (Musée du Louvre).	»	»	6	3
2081	École suisse, xv ^e s.	—	Panneaux en bois sculpté provenant de la cathédrale de Saint-Claude	»	»	4	2
2083	Mathurin Méheut .	<i>Bois en couleurs .</i>	Gode chassant	»	»	6	3
2085	Giorgione	<i>Héliotypie . . .</i>	Le Concert champêtre (Musée du Louvre).	»	»	4	2
2086	V. Carpaccio	—	L'Ambassade d'Hyppolyte, reine des Amazones, à Thésée, roi d'Athènes (Musée Jacquemart-André)	»	»	4	2
2087	Desiderio de Settignano	—	Buste de jeune homme (Musée Jacquemart-André)	»	»	4	2

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS